

revija za film in televizijo

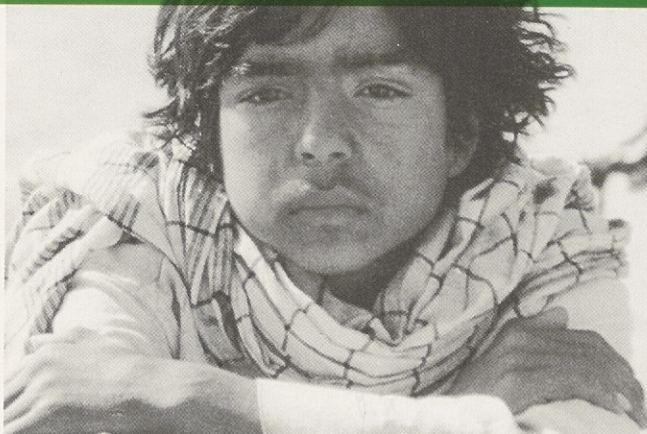
# ekran

vol. 23  
letnik XXXV  
3, 4 1998  
600 SIT

**1. festival slovenskega filma  
jugoslovanski 'črni' film  
festivala**  
rotterdam, berlin  
**intervju**  
zvonko čoh & milan erič  
**slovar cineastov**  
mario bava

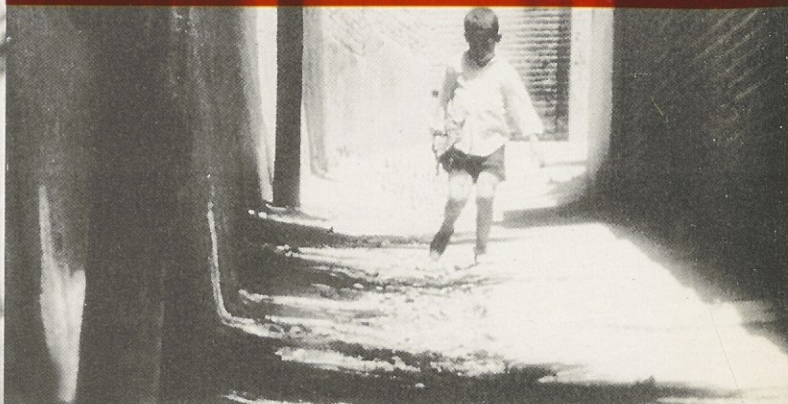
# okus irana

Voda, veter, pesek  
(Ab, bad, khak, 1985/89), Amir Naderi



# abbas kiarostami

Kruh in ulica  
(Nan va kучeh, 1970) Abbas Kiarostami



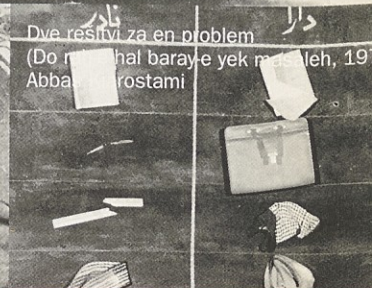
Resnična zabloda  
(Yek dashtan-e vaghei, 1996),  
Abolfazl Jalili



Bashu, mali tujec  
(Bashu, gharibe-ye khak, 1986/89),  
Bahram Beyzai



Popotnik  
(Mosafer, 1974), Abbas Kiarostami



Dve resitvi za en problem  
(Do roozhal baraye yek mas'alah, 1996),  
Abbas Kiarostami



Ulični prodajalec  
(Dastorush, 1987), Mohsen Makhmalbaf



Prvošolčki  
(Avaliha, 1985), Abbas Kiarostami

Resnica je ogledalo, ki je padlo Bogu iz rok in se razbilo.  
Vsi pobiramo koščke in govorimo, da vsebujejo vso resnico.  
Toda resnica je raztresena med vse.

"Iranski film je most med brezupom in upanjem, uničenjem in preživetjem, revščino in bogastvom, subjektom in objektom - in kar je najpomembnejše, med ljudmi."  
- Godfrey Cheshire, Film Comment

"Naj je dokumentarec ali fikcija, vse je ena velika laž, ki jo pripovedujemo gledalcu. Bolj pomembno je, da gledalec ve, da nismo serijo laži, da bi prišli do večje resnice."  
- Abbas Kiarostami

"Kiarostamijevi filmi so čudoviti. Težko je zanje najti prave besede. Lahko vam samo preprosto svetujem, da si jih ogledate. Ko je umrl Satyajit Ray sem bil zelo potr, toda ko sem videl Kiarostamijeve filme, sem pomislil, da je Bog našel pravo osebo, ki ga bo lahko zamenjala. In za to se mu zahvaljujem."  
- Akira Kurosawa

"Sanje so najbolj potrebne, celo bolj potrebne od vida. Če bi moral izbirati med sanjanjem in videnjem, bi najbrž izbral sanje. Verjamem, da bi bilo slepoto lažje sprejeti, če bi lahko zadržal zmožnost domišljije in sanjanja. Brez sanj ne bi bilo lahko živeti."  
- Abbas Kiarostami

# ekran

revija za film in televizijo

<b>uvodnik</b>	3	simon popek ekranova avtorska politika
<b>1. festival slovenskega filma</b>	4	mateja valentinčič brezno simon popek stereotip nil baskar pet majskih dni denis valič deklica s frnikulami andrej šprah stari most igor prassel socializacija bika? max modic socializacija animiranega filma
<b>intervju</b>	15	nil baskar, nejc pohar zvonko čoh & milan erič
<b>jugoslovanski 'črni' film</b>	20	toni tršar 'črni' film v jugoslaviji zdenko vrdlovec slovenski 'črni val' simon popek retrospektiva alpe adria v trstu
<b>intervju: jugoslovanski 'črni' film</b>	31	simon popek dorđević, čengić, makavejev, pavlović, stojanović, žilnik katalog novega jugoslovanskega filma
<b>festival: rotterdam</b>	40	simon popek amerika vs. iran: derbi '98 igor kernel orrore all'italiana
<b>festival: berlin</b>	47	bojan kavčič brata coen, tarantino, jordan, altman
<b>kritika: marec, april</b>	50	nil baskar, max modic, nejc pohar, simon popek, andrej šprah, gorazd trusnovec
<b>pozabljeni in prezrti</b>	56	aleš blatnik filmska ropotarnica: uporniški najstniki
<b>kako razumeti film</b>	58	matjaž klopčič hirošima, ljubezen moja
<b>slovar cineastov</b>	62	igor kernel mario bava

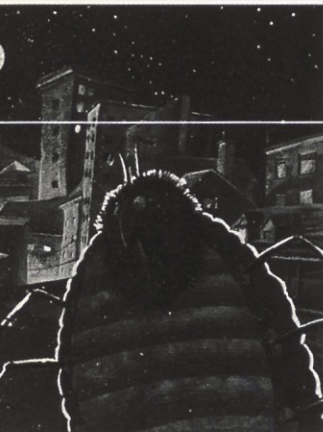
Na naslovnici: Mega bolha Barbi  
Socializacija bika?, režija Zvonko Čoh & Milan Erič, 1998

vol. 23 letnik XXXV 3, 4 1998

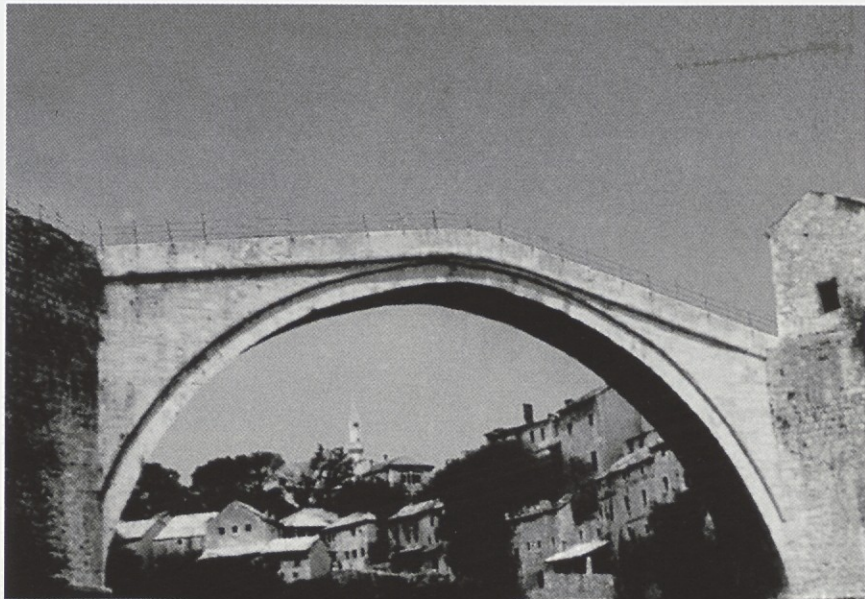
600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni urednik Simon Popek uredništvo Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme stavek dariš gregorič perme osvetljevanje filmov Alten tisk Tiskarna Jože Moškrič naslov uredništva Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM) žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5% prometni davek od proizvodov, tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).



# okus iransa ebo



# Resnica je ogledalo, ki je padlo

Vsi pobiramo kosce, toda resnica je resnica

Stari most  
Vlado Škafar

Deklica s frnikulami  
Silvan Furlan

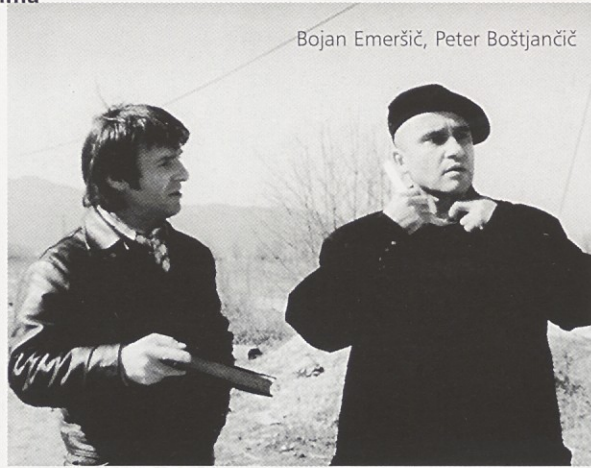


# ekranova avtorska politika

Na prvi pogled med slovensko in francosko avtorsko politiko oziroma teorijo ni bilo bistvenih razlik; francoska je kot na vse druge vplivala tudi na domačo, ki ji je mestoma sledila, drugje spet ne. In kot vsaka resnejša filmska revija je *Ekran* vzpodbujal in promoviral – bodisi s festivalskimi poročili bodisi z analizami pri nas videlih del – kreativni film. Avtorstvo za vsako ceno je dandanes že skorajda žaljivka, ki se ga vljudno otepajo celo v *off*-hollywoodskih produkcijah. Avtorski ali ne-avtorski, to danes pri kvaliteti ne šteje več. V tej številki imate vsaj dva primera "avtorskega", nekonformističnega filma, obsežen blok o jugoslovanskem "črnem" filmu, zlato obdobje jugo-nostalgije torej, ter prvo slovensko celovečerno risanko *Socializacija bika?*, ki seveda ni dobra le zaradi deset in več letnega ustvarjalnega truda obeh avtorjev, Čoha&Eriča. Biti priden še ne pomeni biti dober; *Karitas* variante nas na tem mestu res ne zanimajo.

In čeprav avtorstvo danes morda nima več takšnega pomena kot nekoč, je ekranovcem vendarle nekaj manjkalo, v nečem smo za Francozi vendarle zaostajali. Jasno, znotraj kreativne ekipe nismo imeli lastnega avtorskega filma; vseskozi smo ga promovirali ali obsojali, nikoli pa ničesar ukrenili na praktičnem polju. Kritiki pač.

Letošnji Portorož je to predpostavko za vselej negiral, namreč, da kritik ne more posneti (dobrega) filma, ekranovci pa smo se vsaj simbolično priključili post-kritičnim cineastom-avtorjem. Vlado Škafar in Silvan Furlan morda nista Rohmer in Chabrol, sta pa posnela filma, ki bosta šla (vsaj) v filmski arhiv, v primeru, da ju bodo gledalci – bognedaj! – križali, in glede na to, da eksperimente v video tehniki nekaterih izmed nas ne moremo šteti kot kredibilne nosilce slike, vredne svoje filmografije. Avtorska politika revije je s tem na nek način zaključena; verjetno nis(m)o odkrili Amerike, je pa dober občutek, naročati tekste "hišnim" cineastom, ne le cinefilom. •



Bojan Emeršič, Peter Boštjančič

## brezno

1997 35mm barvni 103'

**produkcija** Triada Productions in TV Slovenija **režija** Igor Šmid **scenarij** Stanislava Bergoč  
**fotografija** Valentin Perko **glasba** Slavko Avsenik ml. **montaža** Zlatjan Čučkov **igrajo**  
 Darja Reichman (Anica), Bojan Emeršič (Štefan), Barbara Jakopič (Marta), Peter Boštjančič  
 (Jože), Iva Zupančič, Gorazd Logar, Štefka Drolc, Aljoša Ternovšek, Vesna Slapar

"Ali poznate to lepo deželo z njenimi dolinami in hribčki? V daljavi meji na lepe gore. Ima obzorje, česar nima veliko dežel." To so prvi ironično zajedljivi stavki romana Elfriede Jelinek *Ljubimki*, ki se podobno kot Šmidov novi slovenski film *Brezno*, "drama z elementi psihološke grozljivke", ukvarja z narodovo pregovorno psihosocialno patologijo in kako se ta odraža na bitju in žitju posameznikov v ruralnih zakonitih preljubu domovine. Zatohla domačijskost je tista, ki se v obeh primerih, avstrijskem in slovenskem, v dveh različnih izraznih medijih, prikazuje kot grozljiva, čeprav se jo da pri Jelinekovi brati kot cinično feministično kritiko patriarhalnosti, ki neusmiljeno ošiba vse udeležene, medtem ko ostane sicer zanimiv, celo preveč (literarno) izdelan scenarij Stanke Bergoč v filmski upodobitvi na pol poti med "realistično" družbeno kritiko ideološke hegemonije katolištva na slovenskem podeželju in žanrskim poskusom psiho-trilerja, ki naj bi uprizoril njene naturalistične praktične učinke. Tako neizenačena, moteče ilustrativna je v *Breznu* tudi glasba, ki je absolutno preveč, pri kateri gledalec filma dobi občutek, da se komponist prav tako ni mogel odločiti, ali zgodba bolj spominja na *Usodni nagon* (*The Last Seduction*, 1994) ali na dramatisiran dokumentarec v smislu *Gore in ljudje*. Druga simptomatična točka dramaturške ne tančine, ampak tankosti, nerealističnega pretiravanja znotraj zaprte, krožne, na verističnih dialogih temelječe narativne strukture filma, je zgoščena v liku Jožeta, vaškega posebneža, faliranega duhovnika in latentnega pedofila, ki kot stereotipni primer bolesterne moške fiksacije na lastno mater, kot alegorija na dveh nogah blodi naokrog in z gostobesednimi monologi o grehu, sramoti in ženski zapeljivosti svari pred Sodomo in Gomoro. Tipizirane in s tem vulgarizirane so tudi ostale tri glavne osebe, katerih dejanja in čustvena razmerja so tako ali drugače v znamenju Jožetove "materine postave": Marta, zaradi splava jalova, seksualno frustrirana pobožnjakarica, je utelešenje neobrzanega, sadistično zavistnega, "deviškega" Nadjaza, ki se ne ustavi niti pred umorom, s katerim se maščuje moški rasi nasploh in Jožetu posebej, ker ji je pred leti ušel na dan poroke; potem Anica, njena neporočena, pasivna in neodločna mlajša sestra, ki ni zmožna nikakršne samopresegaajoče geste, nobenega dejanja subjektivizacije; in končno sezonski delavec Štefan, ki ji brez očitkov vesti zaplodi otroka, kar tik pred svojim željenim odhodom v Avstralijo, z denarjem v kuverti, slikovito strni v samovšečen stavek: "Še sina sem ti naredil, da ti bo žakle nosil!". Problem ni toliko v samih teh antijunakih, ki že po običaju naseljujejo sodoben slovenski film celo v 90. letih (spomnite se le *Carmen*, *Outsiderja* ali *Stereotipa* kot najbolj v oko bijočih primerkov v zadnjem času), temveč v tem, da dajejo vtis zgolj funkcij v kolesju teleološko naravnane pripovednega stroja, ki ne (do)pušča prostora subjektivnim ekonomijam želje. Skratka, preprosteje povedano, gledalec se ne more z

ničemer identificirati, ker filmskim likom manjkajo subjektivne podobe, ker so preveč razosebljeni, heteronomni, ker jih torej preveč določa zunanost, ki je ne zmorejo ponotrjaniti, pa naj gre za opresivno krščansko tradicijo, ki prek simbola device Marije ženskam nalaga Boga-Delo-Družino in moškim Zakon-Mater-Domovino, ali za tradicijo formiranja slovenske nacionalne identitete, v kateri je še danes čutili nelagodje mučne prezenze cankarjevske Matere kot Ideala jaza, ki deluje kot pervertirani simbolni Zakon, kot ksenofobični varuh incestuozne zatoholosti "domačije". V *Breznu* se na podoben način pojavlja Martjakova gospodarica, neprestano nergajoča in obe svoji hčeri terorizirajoča mati na smrtni postelji (odlična igralska kreacija Ive Zupančič), ki v zvezi z Marto pravi, da družina brez otrok ni družina, in zaradi katere se njihove hiše izogibajo potencialni Aničini ženini. Ko Anica pri spovedi prizna, da bi včasih rada kar kam odšla, ji zgroženi župnik odgovori: "Kam, otrok moj?! Mati te potrebuje. Potrpi!" Sploh se zdi, da imajo v filmu stranski igralci, ki niso tako močno strukturno vpeti v motivno-tematsko natančno razdelan scenarij, več kreativnega prostora in naboja; poleg realistično prepričljive Zupančičeve je treba omeniti vsaj še tri v isti meri realistične, a pozitivnejše vloge Štefke Drolc, Zlatka Šugmana ter mlade Alenke Tetičkovič.

Če so slovenski filmski junaki (bili) večinoma travmatizirane, razseljene, marginalne, neodločne, pasivne, avtodestruktivne, razočarane in zagrenjene človeške figure, je Šterkov *Ekspres*, *Ekspres* dobesedno transcendiral slovensko kinematografijo, ko ji je priskrbel (kar dva) junaka, ki sta junaka ravno zato, ker se zdita prva, ki se na svojem ljubezenskem potovanju z vlakom predajata lastni želji brez odvečnih besed, ker skoraj ne odpreta ust razen na koncu, v sceni vrtoglavega, dvojno eksponiranega, strastnega poljubljanja: podoba, ki je ena najlepših – če ne celo najlepša – v slovenskem filmu sploh. Za trenutek se je zazdelo, da je *Ekspres* s tem, ko je pripeljal ljubezen, tudi in predvsem tisto cinefilsko, odpeljal vso odvečno psiho-socialno, spolno, ideološko, nacionalno-substancionalno oziroma literarno determiniranost iz slovenskega filma. *Brezno* je tako prišlo najmanj kakšnih dvajset let prepozno, čeprav bi ga njegov režiser morda raje videl kot "postmodernistični pastiš" in je zato zgodbo umestil v 70. leta, v čas, ko je bilo pri nas posnetih največ ekranizacij klasičnih literarnih del. Vendar nas vzporejanje z njimi ne pripelje prav daleč, saj je film narejen po izvirnem scenariju, slogovno, na ravni filmskega jezika pa se ne more kosati z estetizirano poetično vizijo npr. Duletičevega *Na klancu* (1971) ali Klopčičevega *Cvetja v jeseni* (1973), niti z izvirno naturalističnimi podobami družbenozgodovinsko utemeljenega realizma *Rdečega klasja* (1970) Živojina Pavlovića. Rajši se vprašajmo, na kakšen način bi lahko bil film *Brezno* relevanten za današnjega gledalca. Nas hoče morda spomniti, da slovenskega podeželja socializem niti v sedemdesetih nikoli ni mogel doseči, če pa že, pa le kot nekaj mimobežno retoričnega, da kakšne seksualne revolucije iz konca šestdesetih niti ne omenjamo po nepotrebnem? Nam hoče povedati, da je tam na slovenskem podeželju vedno bila, je in bo osnovna družbena vez katoliška tradicija z vsemi cerkvenimi rituali ter čaščenjem device Marije in materinstva kot osnovnega modela ženskosti? Ali torej hoče biti družbeno kritičen? Do česa? Katolištva? Zelo možno. Kajti ko se na avtobusu, s katerim se noseča Anica z denarjem umorjenega Štefana pelje v širni svet, v velikem planu s solzami v očeh obrne nazaj, se v gledalcu nehote porodi misel, da ji je bolj kot zaradi vsega drugega žal, da zapušča rodno vas, kraj svojega mazohističnega uživanja. Kritika ideologije, ki v *Breznu* generira vso patologijo medčloveških odnosov in razmerij med spoloma, se zlahka sprevrne v kritiko filma, ki grize svoj lastni rep, ker se uvršča v tisto tradicijo slovenskega filma, ki je bolj kot podobi zavezana besedi. Še ena zgodba, ki je preveč in pove premalo. *Brezno* je film o slovenski ruralni dekadenci, s katerim se mestni gledalci, kaj žele gledalke, ne bodo mogli identificirati, tisti s province pa se ne bodo hoteli. Verjel pa mu bo le malokdo.

Mateja Valentičič



Roberto Magnifico

## stereotip

1997 35mm barvni 90'

**produkcija** E-Motion film in TV Slovenija **režija** Damjan Kozole **scenarij** Luka Novak, Damjan Kozole **fotografija** Sven Pepeonik **glasba** Roberto Magnifico **montaža** Ana Zupančič **igrajo** Roberto Magnifico (Maks), Tina Gorenjak (Marjetica), Alenka Tetičkovič (Vilma), Boris Mihalj (Srečko), Alenka Pinterič (Maksova mama), Peter Musevski (taksist), Valter Dragan (posiljevalec), Emil Cerar (Stanko), Boštjan Hladnik (Riko Znoj), Demeter Bitenc (Smiljan Lehpaer), Oto Pestner

Največ očitkov o **Stereotipu** je govorilo o tem, da slovenskega umetnika prikazuje v slabi luči. Le zakaj ne? Film je bil od nekdaj družbeno kritičen, politično napadalen itd. Morda je največja napaka *Stereotipa* v tem, da je "kritičen" do slovenskega umetnika v generalnem smislu: klepetavi taksist bo postal fotograf, posiljevalec gledališki režiser, poet je pravzaprav postmodernistični tat, morilka postane uspešna, nagrajvana pisateljica itd. Max, slikar, je pa tako ali tako zguba. Kozole obdela, "ožigosa" vso kulturniško srenjo, le filma ne. Hecno je prav to, da nihče noče postati filmski režiser. Kdo hoče v Sloveniji postati filmski režiser? Kako nizko mora človek pasti, kakšen zločin mora zagrešiti, da je vreden poklica filmskega režiserja? Če killerji in posiljevalci niso zadostni negativci, kakšen antikrist moraš biti, da postaneš filmadžija? Če vprašate mene, se *Stereotip* nemoralno obnaša le do slovenskega filmskega režiserja, z ostalimi umetnostnimi zvrstmi pa dela malodane v rokavicah; se pravi, da je samo-kritičen, še boljše, samo-ironičen, in že to je kvaliteta sama po sebi, ki je domači film tako rekoč ni poznal. Kot rečeno, v *Stereotipu* je dejstvo tole: nihče noče postati filmski režiser, kar morda izhaja iz dejstva, da Kozole nikoli ni obiskoval filmske akademije, a dvomim, da je avtor tak zafrustriranec, da bi svoje komplekse zdravil z milijonom mark državne podpore.

Drugi "problem" filma naj bi bil njegova fragmentiranost, nekonsistentnost in konfuznost. Res je, film je fragmentiran, ni pa nekonsistenten, kaj šele konfuzen; res je, da izgleda kot serija video spotov za Magnifico, ter da v filmu – če me spomin ne vara – ni niti enega prizora brez glasbene spremljave. Nekateri prizori bi v tišini psihološko resda boljše funkcionirali, a *Stereotip* ni film, ki bi gojil afiniteto do raziskovanja človekove duše, temveč delo, ki jemlje distanco. Fragmentiranost je namerna, da bi se gledalec vprašal, kam te raztreščene zgodbe vodijo, oziroma, kaj bi jih utegnilo združevati. Povedano drugače: *Stereotip* svoji lahkotnosti ter "neresnosti" navkljub gledalca pripravi do tega, da vsaj občasno razmišlja, kar je prav tako posebna kuriozitetata slovenskega filma, ki je bil zadnja leta linearen, puhel, nezanimiv; sedaj pa se nekateri ljudje po ogledu obnašajo kot malomeščanski neizobraženi zaplankanci: ker se ne uklanja stereotipom slovenskega filma, ustaljenim normam, ker je drugačen, ironičen, mestoma celo nadrealen, in – bog pomagaj! – ker se norčuje iz slovenskega umetnika in intelektualca, film naj ne bi bil vreden resnejše recepcije.

Če imajo ljudje problem, ima za njih Vilma pripravljeno idealno enovrstičnico: "Ko stopim iz hiše, gredo težave v eno smer, jaz pa v drugo." Vmes je pomenljiva bariera, ki jo Kozole v drugih kontekstih prav tako vključi v film. Pa ne bariero kot ločilo, temveč kot komentar filmske naracije; tu se kot posrečene izkažejo številne zatemnitve, še posebej v prvi polovici filma: npr. ko pride Marjetica domov in najde spečega Maksa; ko ta na račun svoje "ustvarjalnosti" in njenega nerazumevanja na njegov način življenja zdre par štosov, se Kozoletu ni treba ukvarjati z reakcijo na Marjeticinem obrazu, temveč problem reši s kratko zatemnitvijo, ki seveda ne nastopa kot jarmuschevsko pomenljiva časovna pregrada, poznana predvsem iz njegovih zgodnjih filmov **Bolj čudno kot raj** (*Stranger Than Paradise*, 1984) ali **Pod udarom zakona** (*Down By Law*, 1986), temveč kot komentar, nekakšna preproščena verzija elipse torej, kar Kozole kasneje še kaj nekajkrat ponovi – tudi brez zatemnitve, temveč le z junakovo gesto, npr. ko Maks na neprijetno vprašanje Marjetice za seboj preprosto zapre vrata in s tem prikaže svojo zadrego.

Še največji problem *Stereotipa* je v njegovi "lokalnosti" oziroma (malo-)slovenskosti, v ne-univerzalnosti njegovega ironičnega komentarja torej, preprosto zato, ker je v večini primerov razumen le slovenskemu gledalcu. "Blatenje" umetnikov in intelektualcev je svetovljansko, tu ni dileme, zato pa posrečeni stranski nastopi kulturniških "ikon" (Alenka Pinterič, Boštjan Hladnik in še posebej Oto Pestner) lahko funkcionirajo le v slovenskem prostoru, katerih pregrad tudi sami epizodisti večinoma niso prestopili. S tem je na nek način "porušena" vsesplošna razumljivost in preprostost veseljaške, dialoške *screwball* komedije, kateri je *Stereotip* morda še najbližje (čeprav ne pomeni, da je bil to avtorjev namen), ter njene "vsakdanjosti", kjer se junaki ponavadi ubadajo s preprostimi, navadnemu človeku znanimi ljubezenskimi težavami (poglejte samo dela Prestona Sturgesa, Billyja Wilderja ali Franka Capre).

Če že ne drugega, lahko Kozoletu kot verjetno edinemu slovenskemu režiserju pripišemo določeno mero zavesti do slovenske filmske preteklosti; glede na to, da se vsi obnašajo, kot da devetdeset let slovenskega filma sploh ne obstaja – kakršenkoli naj že bo –, da nihče nikogar ne citira, kaj šele priznava, je Kozole verjetno edini, ki je Boštjana Hladnika "prepoznal" kot svojega vzornika in neke vrste očeta, kar je v njegovem opusu razvidno vsaj od **Remingtona** (1989, z določenimi aluzijami na **Peščeni grad**; 1962) naprej. Hladnik je posnel "pop-artistično" komedijo **Sončni krik** (1967), zato ne preseneča, da se v *Stereotipu* pojavi kot likovni kritik Riko Znoj. Ta štos pa bi že utegnili prepoznati vsaj resnejši tuji poznavalec Hladnikovega opusa.

**Simon Popek**



Uroš Potočnik

## pet majskih dni

1998 barvni 65'

**producent** Umetniški program TV Slovenija in ATA Produkcija **režija** Franci Slak  
**scenarij** Brane Bitenc **fotografija** Valentin Perko **glasba** Mitja Vrhovnik-Smrekar  
**montaža** Nika Lah **igrajo** Uroš Potočnik (Borut Rejc), Pavle Ravnohrib (duhovnik),  
Željko Vukmirica, Slavko Cerjak, Ludvik Bagari, Jožef Ropoša, Veronika Drolc, Dare Valič

"Blažen človek, ki ne pozna oblasti, kot je tudi on njej neznan." Ernest Gellner

Le kaj je moč napisati o skozinskem povprečnem filmu? Če je ta povrh vsega še slovenski? Če je, kot da njegove hibe in provenienca ne bi zadostovale, posnet po resničnih dogodkih iz črne kronike? Če so ti dogodki neločljivo zvezani z nekimi še bolj 'odločilnimi' dogodki, tako da tvorijo homogeno spominsko enoto? Nič kaj dosti. *Pet majskih dni* je kljub svojim idealnim predispozicijam samo film z bolj majhno začetnico. Morda zato, ker je televizijski, pa ne nujno v smislu produkcije, budžeta ali kakšne 'teve estetike', temveč bolj zaradi svoje 'televizijske držbe', stanja, v katerem se filmi pri nas ponašajo s svojim siromaštvom in površnostjo. Če se zdi tovrstna drža komu vznemirljiva, je tudi tole film zanj. Ostali čakamo, da kdo iz zgodbe res iztisne kaj bolj kinematičnega.

### I. Kaj ste počeli med prvim in petim majem 1986?

Ste spremljali proces desetletja, sojenje ustaškemu zlikovcu Andriji Artukoviću v Zagrebu? Ali se še kar zgražali nad ravnanjem Reaganove administracije, ki je 15. aprila poslala nad Tripoli in nad delovno libijsko ljudstvo bombnike v upanju, da se bo kje v bližini detonacij njihovih bomb znašel Moamer al Gadafi? Ali ste oprezali za Halleyevim kometom, ki je v tistih dneh skoraj že poniknil s horizonta vsakega boljšega daljnogleda? Ste se morda celo udeležili aktivnega, stratosferskega opazovanja mimobežnega telesa, ki ga je štiri dni zapored izvajal JAT – po znižanih cenah vas je za tričetrt ure dvignil visoko nad oblake in ostalo navlako, kjer je vaš pogled sicer segel dlje, a je tudi komet medtem odtaval že predaleč stran, da bi od njega ostalo kaj več kot le vlečka v vakuumu. Morda pa ste spremljali zasedanje kluba sedmerice s Tokiu, kjer so gostitelji delegatom dali dežnike, impregnirane s svincom? Bolj verjetno ste le praznovali prvi maj – zelo verjetno na Rožniku?

Ne, najverjetneje ste metali solato in ostalo sočivje v smeti, tičali za štirimi zidovi in oprezali za radioaktivnimi padavinami. Te so 2. maja dosegle najvišjo stopnjo onesnaženosti in marsikdo je gobe jedel šele čez kakšni dve leti. Istega dne se je vojak Bojan Plut potikal po Brežiški občini, vaščani ob cesti med Brežicami in Bizeljskim so dopoldne slišali strele, pozno zvečer pa se je Plut pojavil v Kapelah, kjer

je Urekovim, ki so imeli prižgane luči, zagrozil z orožjem, jim pobral peščico živil in moped. V soboto ob treh zjutraj je ubil dva inšpektorja RSNZ...

Ali kot je situacijo povzelo naše glavno občilo: "19-letni vojak Bojan Plut, doma iz Metlike, je v četrtek pobegnil iz vojašnice Boris Kidrič v Ljubljani, kjer si je prilastil avtomat in 700 nabojev ter na svoji poti proti Dolenjskem in Posavju odvezel še štiri osebne avtomobile in moped. Motiv njegovega pobega, vsaj uradno, za zdaj ni znan, Bojan pa naj bi bil po besedah njegovih znancev že v mladosti precej svojeglav, agresiven in hitrih ter nenadnih odločitev, vse to pa se je v teh dneh potrdilo tudi na terenu. Potem, ko se je v petek zvečer izmuznil na blokiranem območju v Kapelah, je v soboto ob treh zjutraj iz zasede ubil Branka Likarja, medtem, ko je Jože Pavlin tri ure kasneje podlegel ranam v brežiški bolnišnici, oba pa sta bila inšpektorja RSNZ. V svoji agresivnosti si je šel Plut celo tako daleč, da je oba delavca vrzel iz avta in se s službenim golfom, ki ga je preresetal z 12 strelji, odpeljal proti Bizeljskem. Prišel je le en kilometer daleč, kajti iz prestreljene cevi je izteklo gorivo in voznje ni mogel nadaljevati. Akcija iskanja, ki so jo ob širši pomoči v soboto zjutraj nadaljevali še bolj načrtno, kljub temu ni prinesla prvih sadov. Po neuradnih informacijah je Plut do popoldneva spal v vikendu nad Staro vasjo pri Bizeljskem, kjer ga je lastnik ob slučajnem obisku preganl, zaradi dežja pa so sled za vojakom izgubili tudi dresirani psi. Na obsežnem območju: Brežice–Dobova–Kapele–Bizeljsko–Pišce–Globoko–Bukošek, prekritem z gostimi gozdovi, se je Plut očitno izmikal patroljam, blokadam, preletom miličniškega helikopterja in zasedam s posebnimi vozili. To pa ne preseneča, saj se je na sluzenju v JLA usposabljal in uril prav za podobne in posebne naloge." Vlado Podgoršek, Delo, 5. maj, stran 5.

Da bi bila podoba celega pripetljaja manj toga in slovenskemu bralcu bolj domača, jo je isti pisec počlovečil takole: "Mladi fantje posebnih enot republiškega sekretariata za notranje zadeve so na nogah že po 36 ur. Obšli so mnoge odročne kraje in zaselke ter se gibali po blatnih kolovozih in ozkih poteh; a ob očitni utrujenosti hkrati ne morejo prehvaliti domačinov, ki so jim postregli z jedačo in pijačo na vsakem koraku."

Za uvod toliko o dogodkih med prvomajskimi prazniki leta 1986, dogodkih, na katerih temelji *Pet majskih dni*. Ker se pri tem filmu zdi od vsega še najbolj zanimiva korespondenca med dogodkom, ki je služil za osnovo zgodbi, in njegovo filmsko diegezo, bomo poskušali na kratko in brez prevelikih predsodkov slediti zapletenim meandrom medijske reprezentacije dogodka in hkrati upoštevati filmsko verzijo. Točke, v katerih obe različici ne bosta sovpadali, so morda točke, kjer je možno detektirati avtorsko govorico, opazovati njeno nastajanje, ki je v osnovi konsekvativni proces oddaljevanja od 'originala' (seveda je treba upoštevati, da v javnost lansirani podatki niso opisovali dejanskih dogodkov. Najbolj sumljiv je gotovo Plutov samomor). Na kratko: česar je v filmu več, je element neke avtorske nadgradnje, česar pa ni ali je (tega) manj, je posledica modificiranja zgodbe novi konceptiji, žrtev nove sheme realnega.

Več je v filmu seveda protagonista, Boruta Rejca. Koliko bi ga smelo biti, pove zgovorni Dnevnik: "Mimo uradnega sporočila, ki so ga včeraj posredovali, je znano, da se je Bojan Plut rodil 31. marca 1967 v Metliki, kjer je končal osnovno šolo, nato se je učil za mizarja, delal pa je v obratu Novolesa v Metliki. Že pred odhodom k vojakom je prišel navzkriž z zakonom: najprej zaradi prometnih prekrškov, tudi zaradi prekrškov v zvezi z orožjem, zaradi tihotapstva, a tudi zaradi kaznivih dejanj, predvsem tatvin in velikih tatvin, nazadnje tudi lani. Nato pa je 19. decembra oblekel vojaško suknjo in služil vojaški rok v vojašnici Boris Kidrič v Ljubljani..." Dnevnik, 6. maj, 1986, stran 16.

Karakterizacija, ki jo je v filmu deležen Borut Rejc, močno presega kompetence dokumentarističnega poročila; dodani so vsaj starši, dekle, prijatelj, duhovnik Stanko in Borutove punkovske afinitete. Bojan se na svoji poti ni poslovlil od staršev, niti se ni razšel s punco, ni se zatekel k duhovniku.





Uroš Potočnik, Pavle Ravnohrib

Vsaj tako pravijo uradni viri, če pa karkoli od tega ne drži, se vsem prizadetim globoko opravičujem. In niti ni naš namen ugotavljati resničnega poteka dogodkov, temveč bolj detektirati tiste elemente v sami zgodbi in karakterizaciji, ki pričajo o spremembi v namembnosti likov in njih odnosov, potrebni za podajanje neke preurejene zgodbe.

Borut Rejc v filmu skozi srečanja s svojimi bližnjimi dobi predvsem status žrtve; vidimo, kako je za njegovo prenatrpano odločanje zaslužno v mnogočem okolje, šibka mati in brezbrilni oče, pa strogost v vojski; vidimo, da je njegova punca resna histeričarka, vidimo, da je njegov edini pravi prijatelj razumevajoči duhovnik Stanko, ki mu je enkrat že pomagal najti rešitev na stranpoteh, po katerih je blodil. Nadalje zaslutimo latentno paranojo, ki ga daje, in proti kateri ne more nihče nič. Gre skratka za to, da se v filmu pred našimi očmi oblikuje kredibilen junak z močnim psihotičnim nabojem, za katerega vemo, da bo na koncu umrl. V filmu nadalje ni opisana vsa njegova pot, saj je Plut verjetno 1. in 2. maja zašel na Hrvaško, nekje pri Čakovcu zamenjal v Ljubljani ukradenega golfa za fičota, se v okolici Zagreba izognil blokadam in se vrnil nazaj do Kolpe. Čemu izpustiti lokacijo? Minimalizacija stroškov?

Geografija često implicira kakšno narodotvorno funkcijo filma, ki pa tu skorajda ni prisotna, vsaj ne v takšni meri ali groteskni obliki kot v *heimat Felixu* (1996) Boža Šprajca, saj nimamo nekega mikrouniverzuma slovenstva in tujstva, v katerega interakciji bi se formirala identiteta, kot tudi nimamo trdne geografske podlage, na in skozi katero bi se novo istovetenje povnanjalo, kot temu pri *Felixu* služi kraška pelikula.

Slovenstvo je tu mnogo bolj nerazdelano, deloma lokalizirano na opozicijo JLA/Slovinci in kvečjemu še Stankove meglene predstave o tujcih (Italijani, Avstrijci). Identitete, ki se tu oblikujejo, so manjšinske, lokalne, subkulturne (seveda vse bolj nakazane)...

Izpuščanje 'hrvaške epizode' Plutove/Rejčeve poti pa je bolj ali manj pragmatična poteza, s katero naj bi se obdržal fokus na konkretnem, dokaj omejenem prostoru, ki za Boruta ostaja svoboden. Imamo torej neko napol formirano uporniško, punkovsko identiteto, ki skuša najti izhod iz svojega okraja, ker v njem ni več ničesar njej dragega. Kako se nanjo lepijo novi pomeni, nam ilustrira sekvenca z dne 2. maja, ko se Borut zbudi v partizanski koči in iz nje pobegne, da bi med potjo postal 'Nemec' – pa ne okupator, temveč notranji sovražnik države. Označevalska igrice, potekajoča prek otroškega pogleda, ki skozi daljnogled vidi, česar (stari) starši ne vidijo, je dovolj simptomatična. Nedolžne otroške oči vidijo bojevnika, odpornika, skrivača, samega proti vsem ostalim. Ko pa jim ta ukrade avto in postane viden vsem, otroški pogled izgubi naklonjenost – partizan postane Nemec, ker ni več viden z daljnogledom.

## II. Simptomi kataklizme paralelnega sveta

Poleg teh nekaj psiholoških nadgrajenih lika(ov) se v filmu pojavljajo še nekateri elementi, ki konstituirajo avtorsko govorico.

Eden njih je 'simbolika močerad'. Živali – simbolov v slovenskih filmih od nekdanj kar mrgoli, segajo pa vse od čebel do bikov. Pa recimo, da je močerad simbol za nevarnost, ker o ljudski simboliki nismo podkovani – in dobimo enega izmed znakov, ki v filmu signalizirajo razkroj zunanjega sveta. Sveta, ki v nekem paralelnem času živi med jedrsko nesrečo, se skriva v pričakovanju radiacije in zaskrbljeno sprejema novice iz Černobila. Rejc, ki se zbudi sredi vlažne hostnate podrasti, kjer se *per definitionem* zadržujejo kvarna sevanja in vplivi, tako ne zna prebrati koristnega znaka, temveč vidi v močerad samo nek kurzor svoje usode. A močerad je vedno tam, tam je celo po smrti, ko ga pokapa Rejčeva kri – nemi oznanjevalec krize atomskega veka, ki nima z junaki filma za opraviti nič več kot s tabo ali z mano, ne glede na to, koliko se film živalci trudi nadeti neko mistično metavednost. Podobna je reč z luno, ki se debeli; rastoča luna s seboj prinaša kaos in zmedo. Ko Rejc ubije oba inšpektorja, se odsev lune v vodi vzgiba, zavalovi...

Vsa ta znamenja kataklizme – polna luna, močeradi, brezsmiselno nasilje (v bifeju, obračun na mostu) – so elementi nekega drugega registra, ki vznikajo v junakovi okolici, vendar jih on redko percipira, še redkeje pa prepozna. Hecen je prizor, ko Rejc v koči (drugi po vrsti), v katero je vlomil, gleda televizijo. Kronološki potek indicira, da se to dogaja 2. maja, in sicer zvečer – Rejc gleda tebe dnevnik. Pred dnevnikom se rola neka abotna lutkovna igrice, silno podobna *Radovednemu Tačku* ali pač nečemu. Hec je v tem, da dne 2. maja 1986 ni bilo zvečer pred dnevnikom niti na 1. niti na 2. programu TVS nič podobnega. Je bila to risanka ob 18.45? Škoda pa je, da ni vlomil že ob 17.15, saj bi si utegnil na prvem programu pogledati **Južnjaka** (*The Southerner*, 1945), majhen naturalistični biserček iz Renoirjevega ameriškega obdobja. Sploh največji hec pri vsem pa je, da je tudi celoten tebe dnevnik popolna fabrikacija – posnet je znova, z Miro Berginc v vlogi voditeljice. Jasno, fiktivni zastavek filma bi se sesul ob omembi avtentičnih imen in lokacij. Zanimivo je, kako se mora film, inspiriran z resničnimi dogodki, lotiti ponarejanja fragmentov 'objektivne' preteklosti, da bi iluzijo fikcije sploh dosegel. Edino, kar lahko ostane avtentično, je Černobil, njega se ponarediti pač ne da...

Podobna refleksija medija, eden tistih momentov, ko se filmu zazdi, da producira nek podvojeni, rezonirajoči pomen, se nadaljuje še isti večer, 2. maja, ko Rejc skozi okno pri Urekovih zagleda svojo podobo na televiziji in postane priča podvojitvi lastnega subjekta – vidi se na ekranu in se zave, da se njegova dejanja od tega trenutka prek televizijskega dispozitiva zapisujejo direktno v televizijski ekran, kjer se njegova podoba emitira ob ob boku podob staljenega jedrskega reaktorja v Černobilu. Z vednostjo o svojem telemediiranem substitutu se prične obnašati kot gverilec. Ubija, ukrade policijski avto in iz njega iztrga interkom, da lahko prisluškuje premikom zasledovalcev in hkrati poskuša locirati svoj substitut. Ko mu interkom prenese vreščav očetov glas, ki ga poskuša neke drugje izvabiti iz hoste, ostane neprizadet – glas, kateremu prisluškuje, ni več namenjen njemu, njegovemu fizičnemu telesu, temveč novemu poganjku, ki ga zasledovalci na vso moč poskušajo identificirati na nekem drugem mestu. In ko na koncu prebije cestno zaporo ter obrne avto, da bi katarzično še enkrat zapeljal skozi, se zdi, da pelje nazaj v srečanje s svojim podatkovnim telesom, ki so ga zasledovalci sestavljali iz fragmentov njegovega prehajanja skozi prostor, da bi tej nedokončani tvorbi podaril tudi svoje fizično telo in s tem sestavil vse svoje 'poganjke', ne le razpečane dele. Oziroma: "...Med včerajšnjo in današnjo akcijo so organi pregona v sodelovanju z JLA in z neposredno pomočjo prebivalcev območja zahodno in vzhodno od Sotle odkrili begunca, ki je okoli 00.50 ukradel osebno vozilo v Gredicah pri Klanjcu in se odpeljal proti Zagrebu. Ko so miličniki poskušali ustaviti vozilo, je pobegli vojak zapeljal s ceste in se ustavil. V tem hipu je bilo iz vozila slišati strel in patrolja milice

je zato začela streljati na vozilo. Na podlagi ogleda na kraju dogodkov in obdukcije so ugotovili, da si je Bojan Plut vzela življenje z ukradenim orožjem, je rečeno na koncu sporočila hrvaškega SNZ."

Delo, 6. maj, stran 1.

Opravka imamo torej s sramežljivo 'heroizacijo' glavnega protagonista, procesom, skozi katerega se devetnajstletni delikvent in dezertar samoiniciira v upornika, gverilca, samega proti vsem". In z(a)vemo (se) še, da njegova žrtev ni bila brez smisla, kajti s krvjo se je vpisala v simbolni nabor zgodovine – prilepila se je na močerada, znak atomske kataklizme, prav tako kot se je v našem spominu dogodek zlepil s Černobilom v vzajemno sosedico.

Če na koncu še enkrat zarišemo obseg investicije, ki jo je film predložil realnemu dogodku: Borut Rejc ni več nerazumljeni "človeški izrodek" (iz pričevanja Eda Novaka, sumljivega možakarja, ki mu je Plut v Ljubljani zaplenil golfa s pištolo v predalu in kovčkom, polnim denarja, v prtljažniku: "...ves čas pa je vame meril s puško in ostro zahteval, naj pustim ključ v volanu... Njegov nastop in vedenje sta me spominjala na kriminalni film, saj mi je ob tem, ko sem ga vprašal, zakaj vse to počne, zabrusil, da je on človeški izrodek...")

Žarko Hojnik, Delo, 5. maj, stran 5.

V filmu je Rejc na isto vprašanje odgovoril: "Pa ti? Zakaj voziš tale avto? Zakaj nosiš tole obleko...?" Na koncu postane okoren prototip kontrakturnega junaka. Toliko zaenkrat o filmski metamorfozi lika Boruta Rejca.

### III. Pet majske dni je televizijski film

Večina ljudi ga je videla na televiziji. Producirala ga je RTVS. Takšen je tudi videti in se tako tudi obnaša. Po neki kritični liniji najmanjšega odpora je zato treba reči, da je film prijetno povprečen (kot se za teve filme spodobi), ne pa tudi kakorkoli intriganten ali vsaj povsem negledljiv. V njem se ne skriva nič posebnega, razen tistega, kar je zapisano na njegovi površini: niz večinoma napol koncipiranih razmišljanj (scenaristovih, režiserjevih, producentovih..., čigarkoli pač že) o posamezniku, družbi, njuni interakciji in medsebojnih vplivih, o svobodi in njenih žrtvah, o naciji, identiteti, centralizmu, lokalizmu, nasilju, delikvenci, paranoji, bratstvu in enotnosti, slovenstvu, panku, JLA, Černobilu, prvem maju, Rožniku, močeradih, italijanski mafiji, avtomatskih pištolah, partizanih, mesecu, luknjah v betonu, klobasah in cvičku. Pod površino se namreč skrivajo resnični dogodki z začetka maja 1986, z resničnimi dogodki pa televizijski filmi često hodijo z roko v roki. Kot je torej v navadi, je film neekscesen, trudi se ohranjati nizko-intenziven profil diegeze, avtorjeva ekonomija pa se zdi kar pretirano efektivna. Še akcijski prizori izžarevajo neko lapidarno preproščino in nazornost ter se ne sramujejo prostorsko-časovnih nelogičnosti (protagonist Borut Rejc strelja na druga dva protagonista, Mrčuna in Guliča, izpod mosta, ta dva pa mu z mosta odgovarjata. Po še nekaj hecnih izmenjavah osi, med katerimi je Ivan Mrčun zadet, spleza agresor na most in ubije še Staneta Guliča, ki – sicer v skladu z aksiomi evklidske geometrije – kot kunec skoči pred cev njegovega kalašnikova...), četudi premorejo tudi en fin pregon z vlakom. Pripoved sama ne skriva smiselnih nedoslednosti oziroma v kali zatre ne preveč očitno samoironijo (zlasti v timu Mrčun–Gulič / Cerjak–Bagari, ko komandirju lokalne postaje milice pokažeta fotko ubežnika in mu povesta, da mora fotka na televizijo, kot da bi bil komandir urednik večernega dnevnika, ali kaj. In fotka se res še isti večer pojavi na teve... Ali pa malo pred tem, ko pri ubežnikovih starših glasno pritrjujeta drug drugemu, kako da je zaenkrat še vse v redu itd...), v osnovi pa film teče gladko in ekonomično, za kar je verjetno zaslužno predvsem realno ozadje dogodkov, ki ni bilo prepuščeno dragim scenskim ekscesom (v resnici je bil helikopter le eden, *Otrok socializma* na pumpah pa čisto nič). In nenazadnje, film tu pa tam vsebuje kakšno karakterizacijo na robu psihološkega verizma (lik Olge, katere obnašanje krepko prekaša obstoječi psihoanalitski aparat, pa udeleženci brutalnega nasilja v oštariji, ki so videti kot enodimenzionalne kartonske kulise...),

premore pa tudi nekaj dobrih interpretacij: absolutno prepričljivi Željko Vukmirica, umirjeni in kultivirani Pavle Ravnohrib ter Uroš Potočnik, ki pa na hipe izgublja rdečo nit, ko mu v usta polagajo dialoge, katerih absurdnost zopet presega katerikoli človeški diskurz.

### IV. In še vsemu na kraj

ena bolj zlobnih (in površnih) Niverdovih misli – je pa v njej zrno resnice:

"...Televizijski film je film čistega družbenega konsenza, ki se trudi hkrati zaobjemati zasebno in javno sfero človeškega bivanja, pri čemer se poslužuje gradbenih elementov povsem raznorodnih žanrov, vse v veri, da bo film za gledalca tudi atraktiven. Ne ustraši se niti ekscesov spolnega in nasilnega značaja, saj je dejansko brez lastnega okusa; njegov 'okus' tako v popolnosti odseva duha časa, zeitgeist, z vsemi trivialnostmi, perverzijami, nonsensi in paradoksi, ki jih ta duh poseduje. Kot tak je televizijski film, bolj kot katerikoli drug, zrel za klinično psihoanalizo..."

(p.p.) L. Niverd, La Tribu Televis, 1973

Nil Baskar



Ita Rina

## deklica s frnikulami

1998 35mm barvni/čb 39'

**režija** Silvan Furlan **scenarij** Silvan Furlan **fotografija** Sven Pepeonik **glasba** Urban Koder  
**montaža** Nika Lah **igra** Karin Komljanec

Slovenski film svojih zvezd pravzaprav nikoli ni imel. Oziroma, nikoli mu jih ni uspelo ustvariti. Filmska zvezda je namreč svojevrstna institucija, ki jo lahko vzpostavlja in pri življenju ohranja le mogočna mašinerija imaginarnega. Taka, ki je zmožna iz neke osebe (igralke ali igralca predvsem) ustvariti Podobo ter to najširši množici ponuditi kot objekt njene želje, hrepenenja, ljubezni. Torej, filmska industrija v vseh svojih razsežnostih. Govoriti o slovenski filmski industriji pa je tako, kakor če bi nekoga poskušali prepričati o delovanju korporacijskih gigantov v dolini Trente. Ne razumite me narobe: nikakor nočem zanikati obstoja slovenske filmske produkcije. Toda ta tudi v svojih najboljših letih ni bila ne dovolj intenzivna, predvsem pa ne dovolj ekstenzivna, da bi iz igralcev ustvarjala Podobe, fenomene fetišističnega oboževanja. Nikoli namreč ni načrtno gojila in ponujala glamurja, fetišizma, velikih besed ter malih zgodb iz zakulisja, ki so nujni pogoj za kreacijo filmske zvezde. Pojavili so se sicer poskusi, da bi tudi na slovensko filmsko nebo postavili kakšno zvezdo, toda zaradi akademske narave le teh (publikacija Slovenske filmske zvezde, ki jo je izdal filmski muzej pri SGFM), so jih dejansko uzrli le redki.

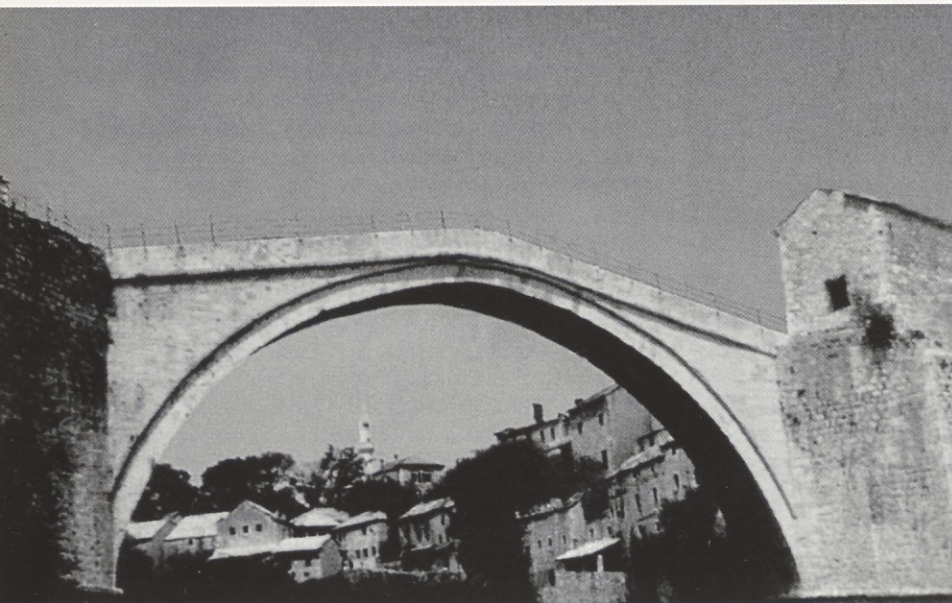
Tako Slovenci ostajamo le pri eni sami zvezdi slovenskega rodu, Divačanki Iti Rini, ki pa je ni ustvarila slovenska – ta se je takrat šele pripravljala na osvojitve svojega prvega celovečernega igranega filma – temveč češka in nemška kinematografija. In tudi njo bi slovenski prostor – potem, ko ga je konec dvajsetih in v začetku tridesetih let osrečevala in navduševala – skorajda pozabil, če se ne bi obujanja spomina nanjo, z vso za filmsko zvezdo njenega kova potrebno strastjo in predanostjo, lotil, simptomatično, "akademski" in ne strogo produkcijski krog. Vrhunec njegovih tovrstnih stremeljenj, pravzaprav gre le za tandem Lilijana Nedič – Silvan Furlan, pa morda predstavlja prav dokumentarni film *Deklica s frnikulami*, ki ga je režiral slednji. Ne zgolj zaradi trajnega ovekovečenja spomina nanjo v mediju, v katerem je bila "rojena", pač pa predvsem zaradi izjemnega in presenetljivega učinka, ki ga je s filmom dosegel režiser. S premišljeno organizacijo snovi in režijsko spretnostjo, kjer je uporabil tako svoje izvrstno teoretsko poznavanje medija in žanra, kakor tudi izkušnje, ki si jih je pridobil s "praktičnim" delom pri

nastajanju nekaterih sodobnih slovenskih filmov, mu je namreč v eni gesti uspelo konstituirati imaginarni svet, v katerem je današnjemu gledalcu ponovno obudil mit igralka Iti Rine ter hkrati taisto osebo demitiziral in počlovečil.

*Deklica s frnikulami* kot dokumentarni film prezentira dejstva o historičnem svetu, oziroma konkretnije, dejstva o življenju Ide Kravanje alias Iti Rine alias Tamare Đorđević. To pa režiserja seveda v ničemer ne omejuje pri izbiri načina prezentacije ter pri organizaciji in selekciji teh dejstev, saj so ti mehanizmi v domeni čiste arbitrarnosti oziroma podrejeni težnji po dosegu željenega učinka. Furlan je film zasnoval kot dvodelno strukturo, se v prvem delu izognil t.i. objektivnemu pristopu v podajanju dejstev ter se lotil ustvarjanja imaginarnega, fikcijskega sveta na osnovi le-teh.

V tem delu – kjer se preko potovanja mladega dekleta (katere glas v *offu* nam tudi komentira dogajanje) seznanjamo z življenjem Ide Kravanje od njenega otroštva do njenih zvezdniških trenutkov, ko je postala Ita Rina – je namreč s premišljeno selekcijo oziroma omejitvijo na zgolj določene momente njenega življenja, vpenjanjem le-teh v zgodovinski družbeno-politični kontekst ter vključitvijo igranih filmskih "dokumentov", ki v grobem povzemajo razvoj filmske umetnosti, ustvaril zgodbo, ki nosi v sebi neko mitično razsežnost. Na ozadju velikih družbenih sprememb in političnih konfliktov je ustvaril podobo mladega dekleta, ki temu svetu kljubuje, se z njim neustrašno spopada in si ga končno tudi podvrže, saj prične častiti njeno lastno podobo. Furlan je vedel, da je zvezdnštvo Iti Rine stvar nekega preteklega časa, in če je hotel, da ga bodo v njegovem početju resno jemali (da ne bo vse skupaj le "onaniranje ob lastnem fetišističnem objektu", kot bi lahko pripomnili zlobni jeziki), je moral to zvezdnštvo, mit Iti Rine, ponovno obuditi. Sam menim, da mu je s tem pristopom, ko se lažje vzpostavi tudi identifikacijski moment, to nedvomno tudi uspelo, kar nenazadnje potrjuje tudi reakcija občinstva, ki se je očitno tako vživelo v fikcijski svet, ki ga je vzpostavil, da mu je zaključno ploskanje namenilo že pred samim koncertom – ob napisu Fin filma **Obešnjakova Tončka**.

**Denis Valič**



## stari most

1998 35mm barvni 11'

produkcija Igor Šterk režija Vlado Škafar scenarij Vlado Škafar fotografija Janez Kališnik zvok Hanna Preuss

### Popoln krog

V svojem razvoju sta se tako filmska umetnost kakor njena teorija pogosto ukvarjali s problematiko prikazovanja tistega, česar ni. Za upodobitev le-tega je film izumil nekaj trikov in prevar, teorija pa jih je hvaležno povzela in strnila v prepričljiv sistem zakonov, s katerimi je moč razumeti tako odsotnost kakor tudi primanjkljaj "realnega" znotraj okvirja filmske slike. Še več, sčasoma je "prikaz" odsotnega postal celo klasični ustvarjalni postopek, področje zunaj kadra pa sestavni člen filmske izraznosti. Toda v večini primerov se je zunanost polja postavljala v odnos s prisotnim – z notranjostjo, s katero je tvorila (pri)povedno celoto in zapirala narativni krog. V filmu, ki je posnet v enem samem gibu, ki je zgrajen iz takorekoč enega samega kadra, se razmerja med zunanostjo in notranjostjo v mnogočem spremenijo. In ko film kaže to, kar je, v bistvu govori o tistem, česar – več – ni. S tem je v ufilmani odsotnosti zajeta vsa teža prav tega primanjkljaja, saj film ne pokaže drugega, kakor sam (lasten) pogled. Ta pogled pa je obsojen na resnico imaginarne točke gledišča: točke, ki išče samo sebe, ker je realnost tistega, o čemer govori, realnost preteklega, ohranjenega le še v medijih (nosilcih) spomina. Iz tega vidika predstavlja fotografija "objekta bolečine" v drugem kadru – četudi morda na prvi pogled deluje odvečno – logični zaključek. Na eni strani umešča razsežnost konkretnega vizualnega akta v širši kontekst filmskega kot dejanja pomnjenja – kot procesa izbire in povezovanj dejstev, vzeti iz "bloka časa" (Tarkovski). Na drugi strani pa – kot epični poudarek – ozemlji absolutni lirizem prvega kadra, s tem pa prepreči, da bi zdrsnil v zaprt krožnico skrajne hermetičnosti.

Filmska zgodba se začenja s popolno belino, ki traja dovolj dolgo, da daje vedeti, da predstavlja več kot zgolj vmesen člen med temo kinodvorane in bleščavostjo filmskega spektakla, več kot zgolj dejavnik sproščanja napetosti in priprave na akcijo. Ko smo že skoraj prepričani, da smo pričeli med-kadru, ki želi povedati, da bo prihajajoče v bistvu simbolno nadaljevanje nekega drugega filma, se v desnem spodnjem kotu pojavi madež, ki se zlagoma veča v pobočje puklastega hriba. Zavemo se, da je bilo tisto, kar smo gledali, nebo. Belo, prazno, slepeče nebo – brezčutno nebo popolne odsotnosti atributov nebeškega: modrine, oblakov, meglic, sonca in ptic... In zavemo se, da smo priča pogledu kamere, ki se zlagoma spušča iz imaginarne točke začetka, iz umišljenega zenita. Namesto da bi napetost – zdaj, ko vemo – popustila, se šele začenja stopnjevati. Kam neki hiti ta pogled, se sprašujemo, da se mu tako nikamor ne mudi?

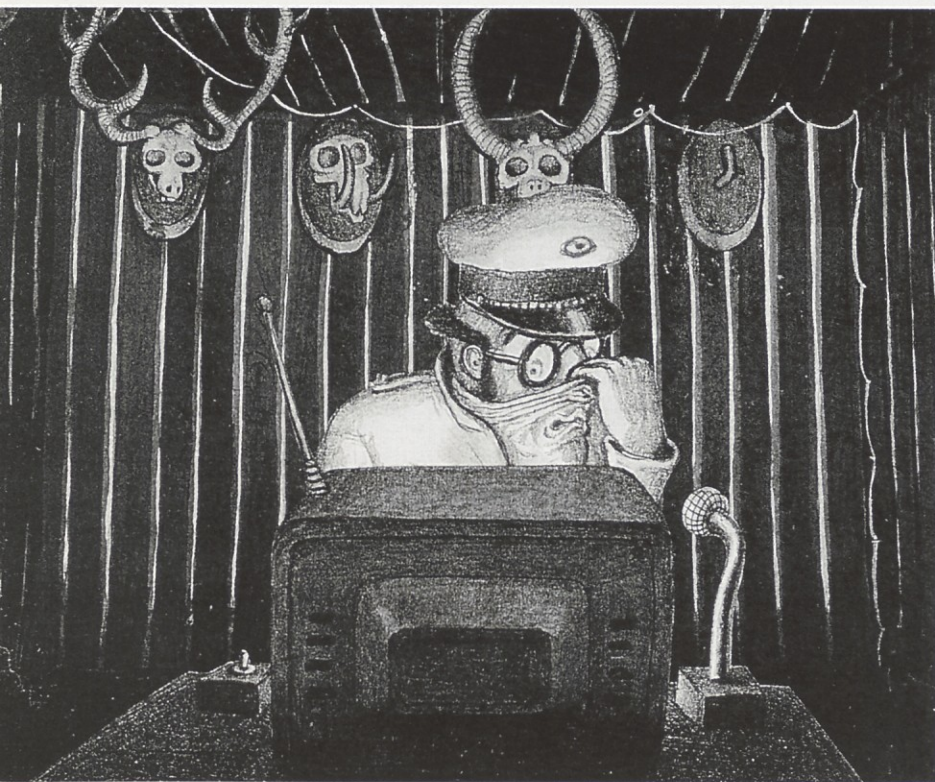
Zazrtje naprave pa ravnodušno drsi po svoji lastni časovni in prostorski tirnici... Spušča se nad strehe hiš, polzi po stenah in šele ko se dotipa rečnega korita, nastopi naslednja, odločilna prepoznava. Vemo, kje smo! In vemo, da je napočil čas za drugi poudarek: v negibnost pejzaža, ki ga motri neprizadeta kamera, zareže vodni tok. S svojo hladno, temno logiko globine in minevanja, s simboliko hkratnosti razmerja med biti in ne-biti, z neizprosno svojo na-sebne metaforike, zapečati vedenje. Zdaj se pogled lahko izteče, kot se izteka vodni tok, v svoj nikoli dosegljiv – popoln – krog. Kajti nenadoma ni več pomembno, ali se bo zaprl 360, 180 ali samo 150 stopinj, niti ni več važno, kako... Ker je suspenz končan, se lahko prepuščamo le še emocijam.

Samosvojo logiko pogleda kamere vsekoli spremlja akuzmatski glas; razsežnost zvočnega sestavljajo nenavadni šumi, škripajoči, cvileči, vzdihujoči, udarjajoči zvoki, za katere ni toliko pomembno to, od kod – zares – izvirajo, kot to, kaj pomenijo. Če pustimo ob strani teorijo zvočnega v filmskem in se prepustimo čustvenim vzgibom, vemo, zakaj vzdihujejo glasovi in o čem ječe; zakaj imaginarno kladivo zabija krsto, čeprav morda v resnici zbija opaž za novi most, ki naj bi bil skoraj tak kakor nekoč, a vendar ne bo nikdar isti – ker ne bo več istih korakov na ne-istem tlaku, in tudi istega prahu ne bo, ki bi blažil stopinje in z odtisi v sebi pričal o upečenosti v času. Edino, kar bo skozi trajanje ostalo isto, kakor je ista reka, ki je ne slišimo, a vidimo, kako šumi pod obokom uničenega loka, bo bolečina. Bolečina odsotnosti mrtvih, ker jih ni. In bolečina živih, ker so. In bolečina večnih priči: bolečina reke in ostankov mrtvega mostu na njenem dnu ter skalnatih pobočij v daljavi.

In ostalo bo filmsko dejanje, ki brez besed kriči o smrti, o krvi, o tragediji in o nedoumljivi razčlovečenosti. Dejanje, ki podčrtuje, da ima še kako prav Wim Wenders, ko pravi, da je kamera "orožje proti tragediji stvari, proti njihovemu izginevanju", in hkrati zatrjuje, da bistvo filma določata dve razsežnosti: fizična in duhovna – gibanje in čustva. Dejanje, ki gre še za odtonek dlje, ko nas prepričuje, da je omenjeni slogan mogoče povzeti v sintagmi "gibanje-ganotje", saj se osredotoča na tisti segment emocionalnega, ki ni več vsesplošna čustvenost, pač pa neposredna reakcija... Kakor je reakcija dejanje Vlada Škafarja, ta brezbesedni krik obtožujočega, kamenček v mozaiku dejanj tistih umetnikov, ki so skozi ves holokavst uperjali prst obtožbe, pa četudi včasih opozarjajoče zgolj na lastno – posameznikovo – nemoč in bolečino. In je dejanje, kateremu nesporno prilijči besede drugega velikega mojstra filmskih podob – Andreja Tarkovskega: "Kako zaznamo čas v kadru? Ta posebni občutek časa dobimo, kadar skozi dogodke začutimo poseben pomen – kot pritisk, kot težo resnice. Kadar z absolutno jasnostjo čutimo, da to, kar vidimo v kadru, ni popolno, ampak se nanaša na nekaj, kar se izraža zunaj kadra, v neskončnosti. Skratka, nekaj, kar se nanaša na samo življenje. (...) Kakor življenje, ki je vedno fluidno in spreminjajoče, ki omogoča občutenje in interpretacije za vsak trenutek vsakomur po svoje, tako pravi film s pravilno posnetim časom na filmskem traku presega meje kadra in živi v času – prav tako, kot čas živi v njem."

In krog, omenjan na začetku? Pričujoča cinefilska akcija nas prepričuje, da popoln krog ne more biti tisti, ki se zaključí, pač pa oni, ki navkljub vsej dokončnosti – smrti, uničenju, izbrisu – zmore pustiti odprte možnosti. In ta odprtost *Starega mostu* je izražena prav v izbiri samega načina pogleda. V gledanju po vertikalni osi, ki, ne glede na izhodiščno mesto, predpostavlja dvopomenskost vid(e)nega: na eni strani je neizogibna zaznava tako zemlje kot razsežnosti neba, s tem pa smo deležni tiste – simbolne in realne – (mnogo)pomenskosti, ki je temu razmerju imanentna. Na drugi strani pa vertikalna krožnica predpostavlja dinamiko spuščanja in dvigovanja, s katero je preseženo vse tisto, kar se začenja z "eno". In ker vemo, da je prav v besedah s to začetnico iskati vzroke in razloge morije na Balkanu, se zdi izbrani način – obtožujočega – pogleda neogibna odločitev.

Andrej Šprah



## socializacija bika?

1998 35mm čb/barvni 78'

**produkcija** ŠKUC/E-motion film in Televizija Slovenija **animacija in režija** Zvonko Čoh in

Milan Erič **scenarij** Zvonko Čoh in Milan Erič, Ivo Štandeker, Slobodan Vujanović

**dialogi** Zvonko Čoh in Milan Erič, Slobodan Vujanović **glasba** Slavko Avsenik ml.

**montaža** Višnja Skorin, Vesna Kržičnik - Nikolovska **glasovi** Brane Grubar (profesor Rozina), Niko Goršič (profesorjev brat Bruno), Violeta Tomič (asistentka Marta), Aleš Valič (asistent Valentin), Gojmir Lešnjak (robot Omega, kmet), Jurij Souček (Kralj galaktičnega kraljestva), Maja Sever (princ Alfred), Janez Škof (kraljevi odposlanec Xerox), Brane Završan (Čarli), Borut Veselko (pojoči bik), Dunja Spruk (pojoča kravica), Spice boys (Mega bolha Barbi)

Vsebina: Plešasti profesor Rozina, genetik svetovnega slovesa, njegov manj slavni in zato bolj zafrustrirani brat Bruno ter seksi asistentka Marta že vrsto let poskušajo ustvariti kemijsko spojino, s katero bi rešili problem plešastih pripadnikov človeške vrste (rezultat naj bi bil pospeševalnik rasti lasnih celic). Pri "nevemožekaterem" neuspelem laboratorijskem poskusu pride do eksplozije, ker je Bruno po pomoti raztopini dodal nekaj kapljic mleka. Profesor Rozina se tako razburi nad bratovo neumnostjo, da ga za zmeraj napodi iz laboratorija. Brata tekmujeta tako za najvišjo državno nagrado za znanost – kapo modrosti, kot tudi za naklonjenost asistentke Marte, v katero se oba noro zaljubita. Bruno, ki se zaradi svoje frustracije spremeni v militarističnega norca, na vsak način poskusi sabotirati bratov življenjski eksperiment. Paralelno s to zgodbo v daljnem galaktičnem kraljestvu ob robu meglic Andromede oče-kralj zaradi kajenja cigare kaznuje svojega sina-princa Alfreda, ki se zaradi pregrehe spremeni v bika (uplinjen tobak pri prebivalcih tega planeta povzroča proces antievulucije). Sedemletna kazenska ekspedicija na planetu Zemlja, kjer raste najslabša trava v vesolju, naj bi princa spametovala in ga prisilila k socializaciji. Po naključju se princ-bik znajde v laboratoriju profesorja Rozine, kjer postane poskusna žival. Zgodbi o evoluciji in antievuluciji se tako začneta prepletati...

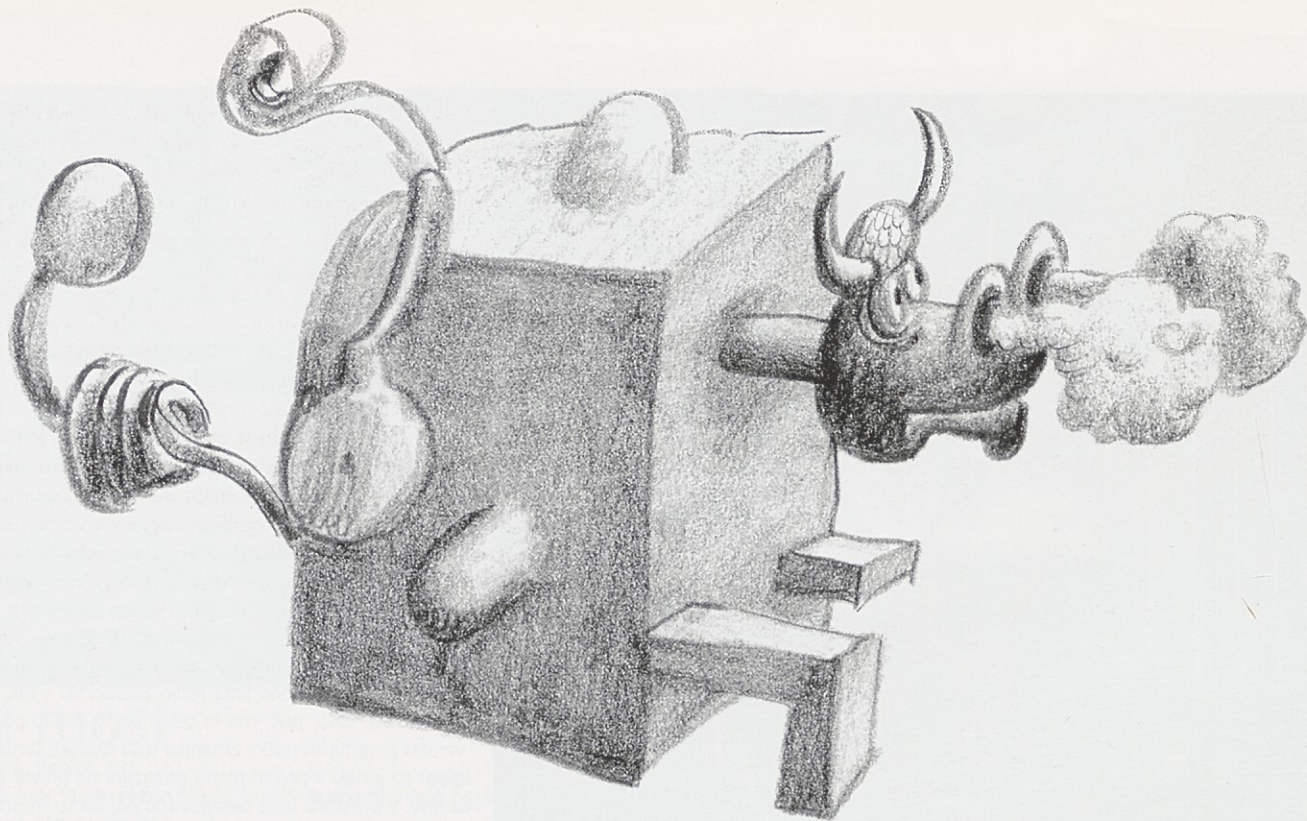
Prvi slovenski celovečerni film za odrasčajoče *Socializacija bika?* (pred debelimi desetimi leti, ko se je porodila zamisel za ta film, je bil to delovni naslov, pravi naslov pa naj bi bil Cigara za princa) končno prihaja na platno kinodvoran. Dvojec Čoh&Erič je z veliko napora in po dolgoletnem pričakovanju v bolečih porodnih krčih donosil zgodbo, "ki jo je zapisalo življenje, zgodbo o zagnanosti, naivnosti, sebičnosti, maščevalnosti, lažeh, mleku, jušnih kockah in nenazadnje tudi

o ljubezni", kakor sta avtorja zapisala v lično izdelanem katalogu. Film, ki je posvečen spominu na Iva Štandekerja, največjega slovenskega stripovskega publicista in pobudnika slovenske stripovske pomladi (Štandeker je kot dolgoletni urednik za strip pri tedniku Mladina v osemdesetih letih postavil teoretične in praktične temelje za začetek zgodovine slovenskega stripa), je na nek način postal kulten že pred premierno projekcijo. Med dolgim procesom nastajanja *Socializacije bika?* sta bila posneta kratki risani film **Poljubi mehka me radirka** (Čoh&Erič), ki je vključeval elemente iz *Bika*, ter dokumentarni film Amirja Muratovića **Utrinki iz snemanja**.

Umazana in na trenutke kaotična, neukročena linija narisane, izostren občutek za podrobnosti (kulminacija predstavljajo pojoči kravji seski) in simulacija delovanja tehničnih aparatov (mikroskop, v katerem vidimo oživitve antropomorfnih supercelic, mikro-video film, ki nam prek televizijskega zaslona realistično prikaže premikanje vprostoru in času) so tisti elementi, ki predstavljajo pravi avtorski pečat. Čoh&Erič, oba sta diplomanta likovne akademije in danes tudi uspešna likovna pedagoga, z risanjem nimata pretiranih problemov (še posebno jima ležijo živalski liki – bik, kravica, maček, miš, sova, ptič, osa in celo riba se za hip pojavi), vendar jima na trenutke zmanjka tudi risarske fantazije in takrat so junaki v prvem planu prikazani na preveč statičnem ozadju, v prostoru brez detajlov (pa naj bo to mesto, soba, travnik ali vesolje). Popolni animacijski učinek pa avtorja dosežeta v sekvenci, ki simbolizira evolucijo človeštva (od piktografije, prek egipčanskih piramid, srednjeveškega bojnega polja, na koncu parodirata celo Kubrickovo **Odisejo v vesolju**) in vzporedno tudi socializacijo bika, ki na začudenje prisotnih spregovori celo v slovenskem jeziku. Ta sekvenca zaradi dinamične montaže deluje kot nekakšen video posnetek. Nasplih se v zgodbi junaki in antijunaki zelo veliko zasledujejo. Efekt realistične hitrosti gibanja ter dejstvo, da avtorja nista uporabljala računalniške grafike, nam povedo veliko o njenem fizičnem vložku v realizacijo tega filma (hitrost akcije je odvisna od količine spremembe vsakega novega kadra, teoretično je za deset minut animiranega filma potrebno narisati 14.400 posameznih situacij). Koloriranje je zelo minimalistično (razen v trenutkih pretirane simbolike), prevladuje črno-bela nota in ravno to je še en originalni element filma. Filmska glasba Slavka Avsenika mlajšega daje risanim figuram pravi ritem in ustvarja dramaturško napetost. Med kvalitetne presežke risanke brez dvoma lahko uvrstimo tudi duhovito glasovno interpretacijo znanih gledališčnikov. Scenarij za film je nastajal sproti in čeprav smo pričeli humorističnim zapletom in razpletom absurdne, antievulucijske risanke, je prav tak način delanja filma rezultiral v na trenutke "nelogičnem" in šibkem narativnem toku ter problematični dramaturgiji zgodbe. Po temeljitem razmisleku se porajajo dvomi, da na pragu drugega tisočletja gledamo eksperimentalno risanko s pridihom sedemdesetih let, ki jo je čas že nekoliko povozil. To dejstvo – še posebej, če risanko primerjamo s sodobnimi animiranimi filmi češke, poljske ali hrvaške šole – gre pripisati predolgemu procesu dokončevanja improvizacijsko nadgrajevane zgodbe. V zgodbi so vseeno prisotni še danes aktualni ekološki trenutki (kajenje, genetika, radioaktivnost), ki bodo zanimivi tudi za bodoče generacije.

Vendarle je obstoj *Socializacije bika?* v okolju, ki sicer ima mlade in talentirane risarje stripov, ilustratorje ter filmske režiserje, na drugi strani pa tudi borno infrastrukturo ter birokratski monopolizem in samozadovoljstvo v krogih, kjer se sprejemajo odločitve o snemanju filmov, neprecenljive vrednosti. Prvi korak k začetku evolucije slovenskega animiranega filma je kljub vsemu končno narejen!

**Igor Prassel**



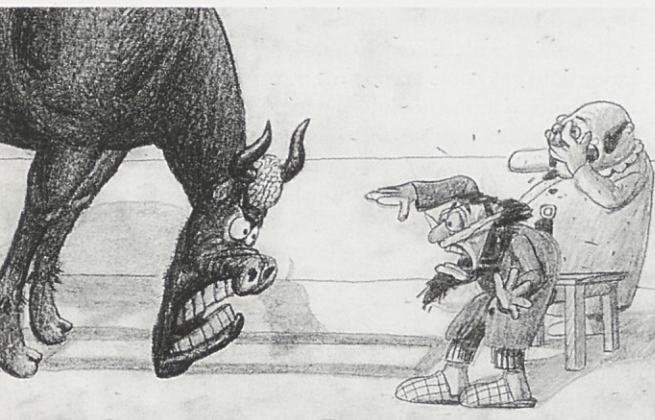
# socializacija animiranega filma

max modic

Moja najljubša risanka? Hm, zoprno vprašanje. Že v tistih davnih časih, ko so bili barvni televizorji v slovenskih gospodinjstvih bolj izjema kot pravilo, so me vsaka po svoje najbolj navdušile tri risanke, ki so odtlej glede na grafično intenzivnost in vsebinske presežke kolobarile na prvih treh mestih in se izmenjavale na prvem. Od takrat je resda preteklo že dosti vode in tako na malih ekranih kot v kinu se je odvrtelo na kilometre risank. S pomočjo računalniške animacije so se vse pogosteje razlezle v celovečerce, ki so navkljub tehnološkemu blišču premogli prav toliko – ali pa še raje manj – vsebine oziroma zgodbe kot njihovi kratkometražni sorodniki. Drži, hočem reči, da v vseh teh letih ne tehnološki triumfi ne industrija specialnih efektov in ne toča oskarjev, ki se je vsula na Disneyjev animacijski kombinat, niso uspeli spremeniti vrstnega reda na moji top 3 lestvici risank. Na njej se – po abecednem redu, da kateremu od likov ne bom delal krivice – popolnoma suvereno sprehajajo madžarski *Gustav*, *Pink Panther* in *Tom & Jerry*.

*Gustav* je kvintesenčna kombinacija črnega humorja, univerzalne karakterne komike in parodičnih pogledov na socrealistično mentaliteto, serija grenko sladkih gagov, ob kateri hollywoodske komedije in vzhodnoevropske drame tako po žanrskem naboju kot po socialno angažirani ekspresivnosti postanejo manjše od makovega zrna.

*Pink Panther* predstavlja skupek blagega kubističnega humorja, elegance in inventivnosti, ki se čudovito rima z minimalizmom vizualne podobe ter predstavlja arhetip efektne fuzije giba, gaga in glasbe, ki jo je kakopak prispeval Henry Mancini. *Pink Panther* je edinstven tudi po tem, da ga je Blake Edwards spretno nadgradil s filmsko podobo, ne da bi pri tem zbanaliziral njegovo ekskluzivnost. Rožnati panter je postal enigmatični leitmotiv v seriji izjemnih *slapstick* komedij o štorastem inšpektorju Clouseauju, ki ga je za vse čase upodobil Peter Sellers. Zakaj *Tom & Jerry*, je bržčas jasno. Gre za sadistični tornado prvinskih nagonov, zakamufliranih v prav perverzno benigni podobi mačka in miši, ki funkcionirata kot dovršena parafraza love/hate razmerja. Da, čudoviti svet zlobe in nasilja z jasnim sporočilom: najhujše zlo je tisto, ki se ga ne zavedamo, pri čemer nedolžnost ni opravičilo. No, pa tudi v formalnem smislu letna produkcija hollywoodskih akcijskih trilerjev ne premore toliko adrenalina, kot ga je vsakič spumpanega v petminutni show Toma in Jerryja.



Aha, vas zanima, katere slovenske risanke so mi najbolj všeč. Naj jih na hitro naštejemo: Cik-Cak zajčki, slovenska narečja, ki se srečajo v Mercatorjevi štacuni, ne-bo-vam-uspelo Jelovica, Visoki C, Dvojni A, Viki krema in Podravka. Hej, to so vendar reklame, porečete. Da, reklame. In vse je ustvaril isti človek: Miki Muster, ki je moral leta 1973 spokati v Nemčijo, ker si je pač zaželel ustvarjati tudi za svojo dušo, ne zgolj za preživetje in po naročilu ekonomske propagandne službe. Takratni Viba film, s katerim je Muster ustvaril tri risanke, ni pokazal volje za nadaljevanje, ker je bilo zaradi Mustrove ekspeditivnosti na projektu zaposlenih premalo njihovih ljudi. Jasno, za tisto, kar je Miki Muster ustvaril v eni uri, bi pri Viba filmu potrebovali tri tedne in pet ljudi. Zato je informativno obiskal Bavaria Studio, kjer so mu takoj ponudili delo, saj so za razliko od domovine talent prepoznali, takoj ko so ga videli. Dobrih risarjev je tudi v Nemčiji vedno primanjkovalo, tudi zato, ker imajo Nemci po besedah Mikija Mustra na splošno zelo skromno vizualno predstavo. Da, tako kot Slovenci, ki pa si v nasprotju z Nemci tega nočejo priznati. Leta 1975 se je v Nemčiji oglasil Guillermo Mordillo, sloviti francoski karikaturist argentinskega rodu; po vsem svetu je iskal studio, ki bi njegove karikature verodostojno spremenil v risanke. Miki Muster je bil takrat le eden v množici animatorjev, ki so morali za natečaj ustvariti 20-sekundno risanko, po Mordillovi selekciji pa edini, ki je zadel mehak, ležeren slog belih možičkov, protagonistov Mordillovih karikatur. In kakopak edini, s katerim je Mordillo podpisal ekskluzivno pogodbo za animiranje njegovih likov. Miki Muster, ki še dandanes ostaja edini, je zanj naredil skoraj 400 filmčkov, 400 univerzalnih gagov brez teksta, za katere so se evropske, pa tudi svetovne televizije – razen slovenske, jasno – kar pulile. Mordillove risanke ne potrebujejo prevodov, podnapisov in sinhronizacije.

Opus Mikija Mustra je impozanten: več kot 5000 tabel stripa in risani filmi v skupnem trajanju prek deset ur, kar nekako znese sedem sekund dnevno. Da si boste lažje predstavljali, za 20-sekundno Mordillovo risanko je potrebno več kot 300 risb. In Miki je vse delal sam: od scenarija in animacije do kopiranja in slikanja ozadij. Drugi so le snemali in barvali. Pazite, edino, za kar je ljubljanska televizija znala uporabiti izjemen talent Mikija Mustra, risarja in umetnika na svetovni ravni, so bili reklamni spoti. Primer, dostojen Adamsovega *Štoparskega vodnika po galaksiji*, kjer posadka vesoljske ladje antropoidnega robota Marvina, najbolj izpopolnjeno umetno inteligenco v univerzumu, uporablja zgolj za odpiranje vrat in kuhanje kave.

Mikija Mustra v tem kontekstu ne izpostavljam zgolj zaradi v domovini povsem spregledanih dosežkov na področju animacije, temveč zato, ker gre za nespornega pionirja slovenskega stripa, človeka, ki je avtorski mladinski strip z antropomorfnimi živalskimi liki ustvarjal že v petdesetih, takrat torej, ko v stripovski razviti Evropi ta zvrst sploh še ni obstajala. Zvitorepca je publika takoj vzljubila, zato pa je bila reakcija s strani akademskih kolegov značilno slovenska: prezir in posmeh. Hočem reči, Miki Muster je bil takrat edini, ki je vedel, kako tesno sta povezana strip in animacija, in je znal to tudi v praksi dokazati – kljub očitkom glede prakticiranja dekadentne, ničvredne oblike zahodnega umetniškega izražanja, ki ne priliči morali socialističnega človeka.

Ker na začetku sedemdesetih, ko je Muster kreativno emigriral v Nemčijo, v Sloveniji ni bilo ne duha ne sluha o kakem resnem stripu ali pa animaciji, kaj šele da bi govorili o interakciji teh dveh zvrsti, si oglejmo takratno situacijo v ZDA, ki je poleg Japonske vodilna v svetu komercialne animirane produkcije. Po desetletjih prevlade, ki so jo imeli na tem področju studii Disney, Warner Bros. in MGM, se je pod vplivom underground gibanja, ki je na polovici šestdesetih zajelo stripovski izraz, razvil tudi povsem drugačen tip celovečerne risanke, ki je s svojo socialno angažirano metaforiko, cinizmom in grotesko povzročil pravo revolucijo v svetu animiranega filma. V mislih imam kakopak dolgometražno risanko *Fritz the Cat*, ki jo je leta 1972 po stripovski predlogi Roberta Crumba, nekronanega kralja underground stripa, zrisal in režiral Ralph Bakshi. Ekscentrična, hipijaško navdahnjena risanka z izrazito političnim kontekstom in subkulturnim nabojem je nepričakovano postala blagajniški hit, požela hvalo v kritičnih vrstah in se v zgodovino vpisala kot prva risanka sploh, ki je v Veliki Britaniji fasala oznako "X". Edini, ki z njo ni bil zadovoljen, je bil prav Robert Crumb, avtor seksističnega mačkona Fritza; na sodišču si je moral izboriti, da so njegovo ime izbrisali iz najavne špice in so ga nehali omenjati kot soavtorja risanke. Crumbovi liki so bili vedno močno avtobiografsko obarvani, zato je izrecno nasprotoval njihovi eksploataciji v komercialne namene. A kakorkoli že, *Fritz* je že čez dve leti dobil nadaljevanje *The Nine Lives of Fritz the Cat*, Bakshi pa je na enako tematiko vzporedno režiral še *Heavy Traffic* (1973) in *Coonskin* (1975), kombinaciji igranega filma in risanke, ki pa med publiko nista bili deležni tako masovnega zanimanja. "*Animirani film sem želel prignati do njegovih skrajnih meja*," je rekel Ralph, "*ker sem videl, da v primerjavi s stripom stagnira*." Ralph Bakshi dandanes velja za slabega režiserja in povprečnega animatorja, toda nekaj mu je treba priznati: postavil je trdne temelje komercialnega odraslega animiranega filma.



Stripovska *underground* gverila je v enaki meri kot na film vplivala tudi na televizijo. To je bilo najbolj očitno prav v konzervativni Veliki Britaniji, kamor je veter sprememb prinesel Američan Terry Gilliam. Z bizarnimi, nadrealističnimi, stripovsko ekspresivnimi risanimi vložki, ki so bili prežeti s seksualno simboliko, a preveč abstraktni, da bi jih lahko cenzurirali, je med leti 1968-1972 v vrhove popularnosti ponesele že tako kultno humoristično serijo Monty Python.

Če ste ob tem pomislili, da so bile vse risanke pred *Fritzem* namenjene zgolj otročajem, ste udarili mimo. Disneyjeve že morda, a vzemite na primer **Bugs Bunnyja**, *Zajčka Dolgouhca* po naše, ki sta ga oživila domišljija in risarski talent Texa Averyja in Chucka Jonesa, enega vodilnih animatorjev, ki je za studio Warner Bros. dolga leta ustvarjal nesmrtno like iz serije Looney Tunes. Nobena od teh risank prvotno ni bila kreirana za otroke ali za televizijo. Vsi liki so bili dejansko ustvarjeni za odraslo publiko in namenjeni prikazovanju v kinodvoranah, kjer so se risanke vrtele skupaj s filmi Warnerjeve produkcije, njihova naloga pa je bil "comic relief", vzbujati smeh in relaksirati gledalce, da se bodo nato lažje živeli v smrtno resen film. Ko se je pojavila televizija, je velikemu platnu prevzela vse te simpatične figurice, za *comic relief* pa so začeli skrbeti kar filmi sami in njihovi scenaristi, kar je generiralo poplavo butastih gagov, ki so do današnjega dne v vsej svoji izvorni stupidnosti preživeli v Disneyjevih komedijah in filmih Joela Schumacherja in Mela Gibsona.

Da, risanke Walta Disneyja ter studiev Warner Bros. in MGM so svoj čas polnile praznine v filmskem programu, njihovi liki pa sami po sebi niso bili smešni. Smešni so postali šele takrat, ko so se začeli gibati. In fenomen ameriškega animiranega filma je prav ta karakterna animacija, saj nikjer drugje niso ustvarili tako univerzalnih likov, likov, ki bi bili popularni tudi izven meja dežele, v kateri so nastali. Ta fenomen je v evropskem okolju in v manjši meri ponovil prav Miki Muster z animacijo Mordillovih belih moških, serijo, ki je postala svetovni hit. Če bi radi videli, kako je, če strip in animacija postaneta neločljiva komponenta vsakdanjega življenja, potem ne hodite v ZDA in pozabite na Evropo, ki tako rada baja o agresivnosti ameriškega kulturnega ekspanzionizma, kar je tudi v sferi animacije večinoma le opravičilo za lastno nesposobnost. Mahnite jo na Japonsko. Knjigarne, trafike, trgovine, restavracije, kozmetični saloni, vlaki in tovarne so tam dobesedno preplavljeni s stripi. Na Japonskem vsako leto izide na stotine milijonov stripov, ki se ne ločijo po žanrih, marveč po tem, komu so namenjeni. Fantom, puncam, otrokom, najstnikom, moškim ali ženskam. Stripe v ogromnih količinah berejo vsi. Povsod in vedno. Nekaj povsem običajnega je, če vidite mlad parček, kako vstopi v restavracijo, kjer oba naročita pijačo, potegneta iz žepa vsak svoj strip in naslednjo uro za isto mizo prebijeta v popolni tišini.

Tako je, na Japonskem porabijo več papirja za tisk stripov kot pa za proizvodnjo toaletnega papirja. In kar je najpomembnejše, Japonci svojih papirnatih junakov nikoli ne prerastejo, zvesti jim ostanejo celo življenje. Stripe berejo ekspresno. Kaj berejo – požirajo jih takorekoč s filmsko hitrostjo. Statistika je pokazala, da zveščič, ki obsega 320 strani, v povprečju predelajo v dvajsetih minutah. Kar znese 16 strani na minuto ali slabe 4 sekunde na stran ali sekundo za sličico. Obsežnost stripovskih zveščičev

risarju omogoča pestro uporabo vizualnih učinkov z malo teksta. Ameriški strip ima v primerjavi z japonskim zelo omejen prostor, zato skušajo avtorji v vsako sličico natlačiti čimveč teksta, ki opisuje potek akcije. Japonci tega ne počnejo. Sceno lahko poljubno razvlečejo, pri čemer določeni prizori še najbolj spominjajo na kadriranje s filmsko kamero, strip pa s tem kakopak ogromno pridobi na dinamiki. Bralčevo oko tu dejansko funkcionira kot kamera, ki sosledje prizorov spremeni v animirani film.

In zakaj sta strip in risanka prav na Japonskem postala tak fenomen? Osamu Tezuka – Miki Muster japonskega stripa in animacije, avtor nešteti risanih serialov, med katerimi je tudi **Goldrake**, ki je konec sedemdesetih fasciniral Francijo in takoj za njo zavzel celotno zahodno Evropo – meni, da so Japonci predestinirani za uporabo vizualnega v medsebojni komunikaciji. Japonska kaligrafska pisava je namreč svojevrstna kombinacija risanja in pisanja. Vsak idiogram je v bistvu risba, ki predstavlja nek objekt, abstrakten pojem, emocijo ali pa akcijo. Že Sergej Eisenstein je povezal ideograme s tistim, kar je imenoval filmični temelj japonske kulture. Ta proces, v katerem se s kombiniranjem slikovnih elementov izrazi misel, je bil po Eisensteinovem mnenju neke vrste montaža, ki je vplivala na vse oblike japonskega ustvarjanja. Še več, proučevanje ideogramov je Eisensteina pripeljalo do razumevanja principov montaže, na kateri temelji ves filmski jezik. Osamu Tezuka je vedno govoril, da svojih zgodb ne riše, temveč jih piše, pri tem pa uporablja edinstveno vrsto simbolov. In risal oziroma pisal je po dvajset ur dnevno. Vse do leta 1989, ko je umrl v starosti 63 let.

Letos mineva natanko 70 let, odkar se je **Miki Miška** prvič pojavila na velikem platnu. V prvi zvočno sinhronizirani risanki **Steamboat Willie** se je popeljala s parnikom in poletela z avionom v **Plane Crazy**. Obe risanki je režiral Walt Disney, oživil pa legendarni Ub Iwerks. Odtlej se je zgodilo marsikaj. Slovenci smo točno dvajset let pozneje dobili svoj prvi celovečerec **Na svoji zemlji**, točno petdeset let zatem pa sta Zvonko Čoh in Milan Erič posnela prvo domačo celovečerno risanko, ki sta jo ustvarjala deset let. Moji favoriti so navkljub vsemu ostali isti trije. Vmes sta me zares presenetili le dve risanki. Prva je **Heavy Metal**, Fantazija za odrasle, ki jo je leta 1981 režiral Gerald Potterton, zrisalo pa – brez računalnikov! – 5000 striparjev in animatorjev iz petih držav. Ljubezen na prvi pogled in čisti kult, ki ga komercialni uspeh ni nikoli omadeževal. Druga je **Socializacija bika**, ki sta jo posnela, zrisala, zmontirala in zanimirala Čoh in Erič. V njej sem za hipec srečal *Gustava*, *Pink Pantherja*, *Toma & Jerryja*, Mikija Mustra, Mordilla, Chucka Jonesa, Osamuja Tezuko, *Heavy Metal* in celo prihodnost slovenskega filma. Ljubezen na prvi pogled in čisti kult, ki ga komercialni uspeh nikoli ne bo omadeževal. •



# zvonko čoh milan erič

nil baskar,  
nejc pohar



"Bik socializiral Milana Čoha in Zvonka Eriča"

Nekoč sta živela Zvonko Čoh in Milan Erič. Potem je zrasla črna roža, ki ni bila črna roža, ampak rep črnega bika. Ko sta Zvonko in Milan začela vleči rep, so se takoj pojavile težave. Namesto da bi avtorja animiranega filma *Socializacija bika?* (SB?) začela socializirati bika, je bik socializiral njiju. Deset let. Padale so države, rojevali so se otroci, računalniške mašine so drvele, Dolly je zavrtela evolucijo. Meja med realnim in fiktivnim se je tanjšala, mesto zgodovinske identitete je zasedlo svetlobno odkritje skozi projektor oživljenih statičnih sličic. Čeprav v SB? ni več mogoče določiti, kje se konča Zvonko Čoh in začne Zvonko Erič, kje se konča Milan Erič in začne Milan Čoh, kje je meja med njima in bikom, asistentom in profesorjem, čeprav sta avtorja podobna junakom SB? in so junaki SB? podobni njima, je božja naloga opravljena. Užitek biti kreator. Ljubezen do čudeža življenja.

Zvonko Čoh in Milan Erič sta pionirja, prva slovenska celovečerna risanka pa je navkljub hipoma jecljavi naraciji kolosalen dosežek, primerljiv s prvim

zvočnim ali kar prvim slovenskim celovečernim filmom sploh. Še več. Fanta sta tam nedvoumno na svoji zemlji, saj sta jo zrisala in naselila sama. Tu gre pač za demiurško naravo animatorja in njegovega univerzuma, za absolutni dokaz njegovega trdega, kreativnega dela. Če za filmarja lahko vselej posumiš, da se ni dovolj trudil, da te je preslepil s samim dispozitivom 'filma realnih objektov', ti animator z risanko vedno poda konkreten, transparenten, z znojem prepojen dokaz.

SB? se torej zdi kot film, pisan delovnemu Slovincu na kožo, saj mu milo brenka na struno marljivosti in vztrajnosti; če je Slovincu za filme sicer malo mar, pa kljub temu zna prepoznati in ceniti trdo delo (četudi mu je za risani film še mnogo manj mar). Nekaj poučnega je v tej celi zadevi, česar pa ta pogovor ne kani niti locirati niti premlevati. Se pa kljub vsemu še vedno zdi smiseln, ker fanta v medijih še nista povedala vsega, kar bi utegnilo zanimati bolj izbirčnega cinefila, in ker si obilico publicitete navsezadnje tudi zaslužita.

**Bik ima v Sloveniji mnogo pomenov: od tega, da je plemenski, pobesneli, do tega, da rjove, je močan. Vprašanje je torej, zakaj prav bik, zakaj ne žirafa, prašič ali kaj podobnega?**

Čoh: Bik je v bistvu nastal povsem spontano in ni bil zamišljen na samem začetku. Kratka zgodovina je taka: on (Erič) je bil še pri vojaki, medtem ko sem bil sam doma in sem nekaj risal, delal sem neke animacije in se dolgočasil. Risal sem nekakšne metamorfoze, v katerih punčka puli rožice in jih daje dečku, vse se dogaja zelo hitro. Nato se pojavi črna roža, ki je deklica ne more izpuliti. Trudi se in trudi, a ne more. Postavilo se je vprašanje, kaj naj bi deklica izpulila in on (Erič) je rekel, naj bo roža rep od bika. Deklica je tako izpulila bika iz šopa rož in bik je bil rojen...

Erič: ...kot simbol nebrzdane energije, ki jo je potrebno ukrotiti, ali pa izum. Izumiš recimo atomsko energijo in niti ne veš, kaj to je. V tem smislu je nastal bik – iz zemlje izpulíš rožico, ki ima ogromno nekih lastnosti, od agresije do nežnosti. Konec koncev neko moškost, neko živalsko energijo, agresijo, ker se je tudi vsebina navsezadnje vezala na kontrast med humanim in animalnim, med kulturo in naturo, med razumskim in čustvenim. Vsebina gre sama v neko smer, asociacija je porajala novo asociacijo.

**Nekih eksplicitnih družbeno-političnih podtonov pa v vsebini načeloma ni bilo?**

E: Družbeno politični podton je bil vseskozi prisoten, saj smo spremljali aktualno politiko.

**Film torej korespondira s konkretnimi dogodki?**

E: Čisto natančno ne.

Č: Se pa da reči, da obstaja mnogo aluzij – na primer, ko bik zgubi rdečino, ko... med sekvenco evolucije, kjer so med drugim tudi jasne aluzije na NSK in njeno družbenotvorno vlogo.

E: Ja, ja, pa vojak kot glavna oseba, ker smo bili ves čas obremenjeni z vojsko. Vojska je bila v osemdesetih problematična, tako da ta uniformiranec nedvomno dolguje svojo podobo nekemu času.

Č: Kakšnih drugih političnih tendenc pa nisva nikoli imela, sva v bistvu dokaj apolitična. Bolj se nama zdi pomembno tisto, kar tolče ven, nezavedno, simbolna govorica. Film sva delala brez nekih 'podmuklih' konkretnih pomenov v ozadju.

E: Spor med bratoma je recimo nekakšen simbol za spor med jugoslovanskimi brati, ki ga lahko preneseš na spor med levico in desnico, na spor med Kajnom in Abelom.

**In vaju sama? Sta se poistovetila z glavnima likoma zgodbe?**

E: Ja, to je bila nekakšna zajebancija, kjer sva se zezala iz vsega skupaj, tudi profesor in asistent sta na to vižo, na naju.

Č: Tu je ena od napak filma. Ker so si liki vsi precej podobni, nimaš klasičnega pozitivnega in negativnega lika. Oba sta bolj negativna.

E: To je po mojem v redu. Oba sta predvsem človeška.

Č: Že, a kar se tiče filmske dramaturgije, je izraz močnejši, če je konflikt med likoma bolj poudarjen, zlasti če je lik negativca v odnosu do pozitivca bolj izdelan.

**Ni predvsem Disneyjevska logika?**

E: Mislim, da je boljše, če sta oba lika bolj človeška.

Č: Slabo je z vidika gledalčeve identifikacije: ta rabi lik pozitivca, s katerim se identificira, ga ljubi, za katerega se boji.

**Identifikacije na prvo žogo v vajinem filmu ni. Navsezadnje se težko z enim likom bolj identificiraš kot z drugim.**

Č: Z bikom, pa s kravo, pa zopet z bikom, pa s profesorjem, z ministrom, z Marto in še koga bi se našlo. S komerkoli, saj ni nekega a priori negativnega lika.

**Katere stripe sta brala v gimnaziji in med študijem?**

E: Heh, na prvem mestu Zvitorepca, Panorame, pa Stripoteke, Alana Forda...

**Prerisovala?**

Č: Začel sem s prerisovanjem Zvitorepca, glavna faca pa je bil Pao Pajek. Odličen pa je tudi Muster, odlična zgodba.

**Vplivi akademije?**

Č: Vse risarsko znanje prinašava od tam, same animacije pa sva se naučila popolnoma sama, niti pretirano veliko knjig – pravzaprav niti ene – nisva prebrala. Gledala sva filme in poskušala razumeti, zakaj to deluje.

**Kako sta preskočila s slikarstva na animacijo – glede na to, da sta formalno oba akademska slikarja in da to umetnost v slovenskem prostoru še vedno obdaja avreola posvečenosti.**

E: Do tega naju je pripeljalo prav tako mišljenje, saj sva midva slikala drugače. Animacija je nekaj čisto drugega – predvsem zato, ker se giblje. Zahteva popolnoma drugačen jezik, obenem pa celega človeka. Zato sva v določenih obdobjih 'prešaltala' samo na animacijo, vmes pa sva kdaj tudi še malo slikala.

**Enkrat takrat je zraven prišel še Ivo Štandeker.**

Č: V času, ko smo se družili, je bil on velik ljubitelj stripa in animacije. Prinašal nama je stripe, ki jih je kupoval v Nemčiji in Franciji, in skupaj smo se navduševali nad njimi.

E: Pripeljal naju je tudi k Mladini, za katero sva nekaj časa risala naslovke in ilustracije.

**Kakšna je bila delitev dela? Riše eden predvsem ozadja, drugi pa animira like? Kje se konča eden in začne drugi?**

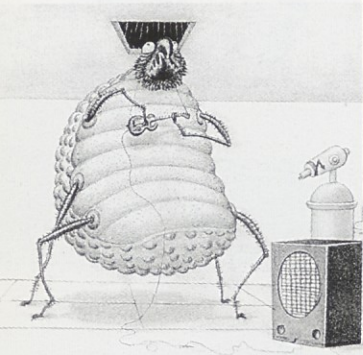
E: Eden riše ene figure, drugi spet druge. Deliva si prav vse, ker sva se s skupnim delom sčasoma naučila prilagajati najina, sicer nedvomno različna stila. Tudi ozadja sva risala oba, figure pa sva včasih risala tudi drug drugemu.

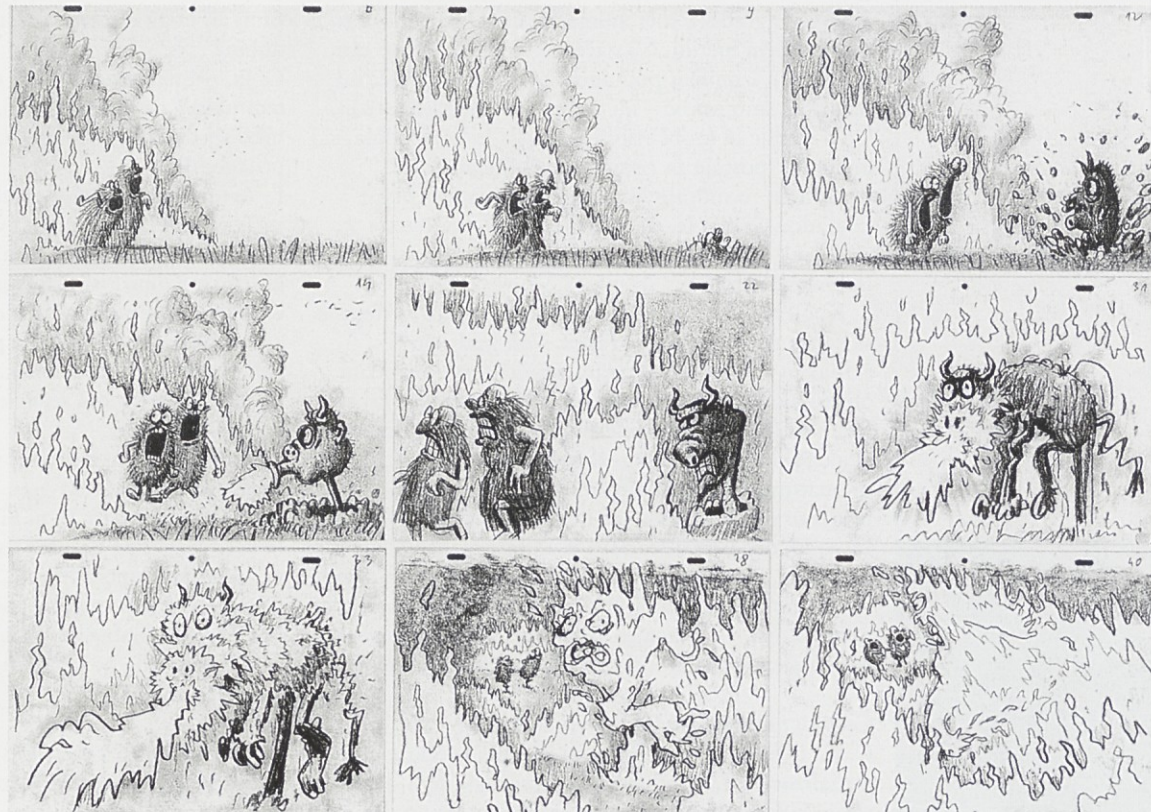
Č: Toliko sva se zverzirala, da sva oba risala vse. Bika, recimo, sva risala včasih oba, drugič spet le eden.

**Filmu se čas precej pozna. Lahko bi počakala še kakšno leto in poskrbela za boljšo postprodukcijo. Sta pohitela zato, ker sta bila tempirana na festival?**

Č: Morala sva končati, ker so nama že vsi viseli na vratu. Sklad je hotel rezultate, denar za *blow-up* so dali že pred tremi leti, filma pa od nikoder... Zato sva preprosto morala končati.

**Kdaj sta narisala zadnji *frejm*? Letos? V sredo pred premiero?**





Č: Zadnji kader, kjer sedita bik in krava v noči na travi in gledata v vesolje, sva dodala pet dni pred Portorožem. Ugotovila sva, da pač še nekaj manjka. Pozabila sva na *happy end*.

Kako sta se počutila v Portorožu, kjer se je bolj 'verbalna' publika, nevajena vizualne govornice, smejala predvsem besedam in manj vizualnemu humorju, podobam in njihovim transformacijam? Je zvok morda na trenutke sliki jemal primat?

E: Ja, zvočno je film pregost in to bomo zdaj popravili. Premalo je dramaturških elementov, akumuliranja energije in izpostavljanja tišine, s katero se kaj pove, ves čas je vse podloženo z glasbo, s šumi. Naredili bomo temeljit remiks in vse skupaj počistili, da bo film bolj napet. Da se zgodba ne bo valila z vsemi tremi elementi – z dialogi, zvoki in glasbo. V določenih trenutkih dialogi izgubijo poanto in napetost, ker zadaj igra muzika in se slišijo neki šumi. Tekst tako izgubi vrednost.

Č: Tekst je tam zgolj zaradi razumevanja zgodbe, junaki govorijo samo zato, da povežeš dogajanje.

E: In glede na to, da smo film na koncu tako hitro zmašili skupaj, ga nismo imeli priložnosti pred festivalom niti enkrat videti. V Portorožu sva ga prvič videla v celoti, brez pavz.

Pa se strinjata, da je publika v Sloveniji bolj verbalna, da se ne zna sprostiti ob vizualni naraciji?

E: Publika ni navajena take govornice. Ko rečeš risanka, vsi vidijo Levjega kralja, Herkula, Anastazijo... Poznajo morda še *Cartoon Network*, nad katerim se zgražajo, pa sploh ni tako slab, poglejte samo *Cow and Chicken*...

Kaj pa sodobna japonska animacija, ki predstavlja največjo svetovno produkcijo risanega filma?

Č: Ne poznam je preveč dobro; tisto, kar poznam, pa je bolj *bulšit*.

E: *Akira* je tehnično perfekten film, risba je super. Veliko teh filmov pa je štanca.

Sta kdaj med nastajanjem SB? pomislila, da bi lahko z bolj ikonično risbo hitreje in bolj učinkovito realizirala svoje ideje?

Č: Razmišljala sva tudi o poenostavljanju risbe, vendar v drugih projektih. V SB? sva se odločila za trodimenzionalnost, za senčenje s svinčnikom. Gledalcem je verjetno težko držati uro dvajset, saj marsikoga moti nekoliko groba risba, svinčnik, roka, ki je notri. Vse je nekako preveč živo, plapolala, diha, tu ni nobenega glanca. Če bi midva imela toliko denarja, kot ga ima Disney, bi gledali remek delo, hahaha. Pri nas nimamo niti trik studija za 35 mm kamero, kar je velika škoda, zato smo vse snemali na 16 mm in ob presnemavanju zgubili veliko mehkoobe, ostrine, povečal se je raster. *Blow-up* smo delali v Budimpešti in to je škoda.

Predpostavimo, da se na AGRFT osnuje katedra za animacijo. Bi sprejela mesti predstojnikov?

E: Na oddelku za oblikovanje ALU obstajajo resne ambicije za ustanovitev tovrstne katedre. Sami so predlagali, da bi prišel tudi Zvone.

Vso srečo. Kaj pa film, lahko SB? računa na kakšen finančni izkupiček?

Č: Zaenkrat nisva zaslužila nič, če pa bomo prodali kakšno kopijo, bova dobila kakšen procentek.

Kje bo film v prihodnje, bo obletaval festivale?

E: To je težko reči. Pogovarjamo se, da bi ga poslali v Ancey, letos je tu še Zagreb, vendar smo zamudili rok – potekel je v ponedeljek, mi pa smo končali v torek. V Ancecyju pa je vse možno. V Zagrebu nimajo kategorije celovečercer, ker jih je premalo, Ancey pa je bojda usmerjen bolj komercialno. Včasih so bili festivali bolj povezani in so se medsebojno dogovarjali, kaj bo kdo prevzel. Midva sva v osemdesetih hodila v Zagreb – greš tja, gledaš animirane filme od zore do mraka, hodiš kot junaki, pijačo naročaš kot junaki. Res, čisto padeš noter. In nasploh je s filmi, kot so *Tup tup*, *Idu dani*, *Sad* je

manija, zagrebška šola animacije nekaj izjemnega tudi v svetovnem merilu. Na začetku sedemdesetih so tam animatorji izumljali popolnoma nov jezik. Daleč od tega, kar smo nekoč – ali danes – videli na televiziji. Č: V medije in k občinstvu pricurlja le komerciala, saj imajo TV postaje za risane filme omejujoče standarde; to morajo biti seriali, najmanj petnajst komadov. Škoda je, da so kriteriji tako zelo ozki.

#### In kinematografi?

E: Komercialno to verjetno ne bo uspešnica. Vrteti pa se začne najverjetneje oktobra. Veš, ljudje so res razvajeni s hitro tehnologijo, obenem pa Američani obvladajo filmsko obrt, ustvarjanje napetosti. Pri nas tega manjka. Gre za vprašanje, kako dobiti filmsko emocijo, kar je izredno težko. Poleg mnogih dramaturgov tako delajo na enem Disneyevem projektu celi štabi animatorjev; nekateri so specialisti za vodo, drugi se ukvarjajo le z ušesi različnih živali...

Č: S scenarijem sva se midva ukvarjala povsem sama in ob tem naredila tudi kakšno popolnoma amatersko napako. Pač pa imava to srečo, da vse, kar se nama ponesreči, izpade, kot da bi bilo storjeno namenoma.

#### Česa se nameravata lotiti v prihodnosti?

Č: Če dobiva kak denar, bova čimprej začela s **Socializacijo II**, ki bi lahko nadgrajevala prvi del. In šlo bi hitreje – tri, štiri leta. Delala bi z ekipo, liki so izdelani, ozadja so izdelana, tu so že vsi karakterji, ki jih je potrebno postaviti v nov kontekst, vse luknje iz enke lahko pojasniš z dvojko, obenem pa nastaja nova celotica. Kot na primer Kurt Vonnegut, pri katerem so vsi liki povezani, vse je prepleteno. Genialno.

#### Če bosta vsakič znova pojasnjevala luknje, utegneta Biku nadaljevanja risati še par desetletij!

Č: Hehe! Če bova nadaljevala, bova zgodbo predvsem vlekla naprej. Drugi del naj bi se dogajal predvsem v gradu, v barvah. Zemlja kot manj ključno prizorišče pa v črno-beli tehniki, torej obratno kot v *SB*?. Videli bi lahko celotno notranjost gradu, strojnico, kralja, služabnike, vendar je trenutno vse še v najinih glavah. Predvsem bi se filma lotila drugače. Najprej bi naredila zelo trden scenarij, čeprav nama je ohlapnost scenarija doslej omogočala, da sva zraven sploh zdržala. Če imaš vse striktno izdelano, se ti včasih ne ljubi, je res naporno. Če pa si lahko privoščiš kak izletek, te že bolj prime.

E: Delala bi lahko bolj načrtno, zgubila bi manj časa. Če bi bila zdaj bolj natančna, bi prihranila deset minut filma, torej pol leta dela.

#### Je od *SB*? ostalo kaj materiala?

E: Nekaj sva vrgla ven, za kar nama je zdaj žal. Še celo seks med Marto in asistentom, ampak to je avtocenzura. Na prigovore nežnega spola.

#### Še vedno lahko naredita *director's cut*, če je seksa res kaj več. Kakšna pa je v filmu vloga vesoljske bolhe Barbi? Rokenrol?

E: Eden izmed razlogov zanjo je bila vpeljava zapacane, umazane rokenrol muzike, bolha sama pa ima v filmu vlogo nekakšnega klona, ki ga je ustvaril profesorjev brat. Ostali insekti naj bi predstavljali bugi-vugi bend, ki bi osvajal vse lestvice sveta. Malce naju zanima, če sta v teh desetih letih kdaj pomislila, da bi našla majhno ekipo animatorjev in zmogljiv računalnik? Stvar bi verjetno tekla hitreje. Sta se bala sodelovanja, ker bi vama drugi pokvarili

#### film, ali koga drugega pri nas sploh nista mogla dobiti?

Č: Ja, pri nas je zelo težko dobiti animatorje, ker se s tem ukvarjajo le redki; tisti, ki pa se ukvarjajo, imajo tako specifično govorico, da bi se najini le stežka prilagodili.

E: Avtorska risba je za ta film ključna. Od vsega začetka je bil mišljen kot avtorski risani film. Če bi hotel nekoga najti, bi moral biti na enaki valovni dolžini z najino risbo, kar je zopet težko.

Č: Vzgojiti bi morala mlade kadre. Saj sva poskušala – nekaj časa sva imela par punc z akademije, ki so nekaj znale, dobila sva nekaj denarja in sva jim plačala, da so nama rezljale figurice.

#### Pa računalnik? Verjetno bi vama prihranil vsaj delo z izrezovanjem figuric.

E: V tistem času jih še ni bilo, ni bilo Silicon Graphics in vsega tega, pa tudi tip risbe je tak, da računalnik ne bi bil zelo uporaben.

Č: Svinčnik ima raster in sivine, preveč je *handy made* za računalniško obdelavo. Čeprav bi se danes to že dalo, dalo bi se delati ozadja, kombinirati z animiranimi deli.

#### Kaj pa sekvenca z barvno spiralo – je narejena z pomočjo računalnika? Videti je namreč precej sintetično.

E: Ročno. Naslikana spirala, razostreno posneti na nekem gramofonu, ki se vrti.

#### Sta to naredila proti koncu ali že prej?

Č: Prej, prej. To je staro že kakšna tri leta.

#### Vaju kaj mikajo tudi 'pravi' filmi?

E: Mikajo. Če bi imela priliko, bi poskušala združiti animacijo in film – tako da bi uvedla stop-trik in animacijo realnih objektov. To smo pravzaprav že storili z Amirjem Muratovičem v filmu **Utrinki s snemanja**.

Č: To je bila Amirjeva ideja, midva sva predlagala animacijo. Na prvem mestu pa smo se igrali. Povrh vsega gre stvar še precej hitro – utrinke smo v lagodnem tempu posneli v desetih dneh.

E: Glede na to, da sva risala deset let, ha, ha, ha.

Č: Ja, risanje je popolnoma nekaj drugega, čeprav bi se dalo na tak način narediti celovečeren film.

Uporabljala bi lahko vse vrste gibanja: burleskni tip, *slow-motion*, stop-trik kamere, risanje, računalnik. Nastala bi verjetno zanimiva godlja.

#### Vrnimo se na ključni motiv *SB*? – evolucijo. Sta fascinirana z razvojem vrste, bereta evolucijske teorije, genetske ekspertize, politične analize in študije o škodljivosti kajenja?

E: Ne, ne. Vsebina je padla povsem po naključju.

Č: Res pa je, da sva začela z ljubeznijo do vsega kar nas obdaja, ljubeznijo do fizike, do biologije, do čudeža življenja. Celica je res fenomen, atom je res fenomen, a obenem je mogoče film gledati kot zajebancijo na račun pretirane ambicioznosti v zvezi s tem, kako najti nekaj novega, odkriti super celico, nekaj narediti na silo. Kritiko znanosti.

E: Če že hočeta, kritiko človeka, ki se kot bik zaganja v nova vrata in jih poskuša nasilno odpreti, se prebiti naprej in si odpreti nove eksistenčne prostore. Na nek način je ujet med makro in mikrokozmos. Etimološko nas beseda animacija po najinih podatkih pripelje do latinskega glagola animare, torej navdušiti.



Odtod do anime, se pravi do duše, duha, pa je le še korak.

Č: Ja, ja, liku z animacijo vdahneš dušo.

**Kje je meja med statično sličico in animirano podobo? Koliko sličic na sekundo oživlja?**

E: Film teče s hitrostjo 24 sličic na sekundo. Če hočeš, da gibanje teče povezano, lahko vsako risbico posnameš z ena ali pa celo z dva, se pravi, da lahko vsako fotografiraš tudi dvakrat. Film je v tem primeru nekoliko počasnejši in prav na podlagi tega prevaraš oko, ki ne zazna, da sta po dve risbici isti. Obenem pa profitiraš na dveh sličicah. Vendar pa prihaja do majhnih odstopov, celo pri Disneyu. V *SB?* je tudi en *slow-motion*, v delu, ki parafrazira *Odisejo v vesolju*, kjer lik vzame kost in tolče mamuta. V tem delu je za eno sekundo narisanih petdeset risbic, ampak tega se ponavlja ne počne. Ha, ha, bi bilo pretežko. Stvar je bolj relativna.

**Kdaj se je pričela korespondenca med igranim in risanim filmom? Kdaj se je animator zavedel položaja kamere in ga pričel spreminjati?**

E: Šele v šestdesetih, sedemdesetih, ko so začeli intenzivneje vključevati pogled subjektivne kamere, kar je kmalu postalo modno. To je animirani film prevzel od igranega filma.

**Razvoj animiranega filma skriva še precej zgodovine. V tem kontekstu se zazdi, da se *SB?* zgleduje tudi pri animiranih filmih iz tridesetih let in jih ponovno odkriva.**

E: Vedno nama je bila všeč nekoliko starinska animacija. Winsor McCay, ki je že v tistih časih postal kulturni. In njegov genialni *Little Nemo*. Klasični tip animacije, s katerim se je najlažje identificirati. Novi tipi animacije, na primer *Cow & Chicken*, pa ponujajo cinično distanco in predvsem drugačno, bistveno bolj ploskovito risbo, v nasprotju s starejšo bolj plastično.

**Kakšna pa je vajina filmofilska kondicija?**

E: Zelo rada hodiva v kino. Čeprav, določeni filmi so vedno bolj namenjeni določeni populaciji. *Nightmare before Christmas* je na primer popolnoma drugačen kot *Evita* ali pa *Beetlejuice...* Drugače pa... *Delikatosa* in *Mesto izgubljenih otrok* – jaz sem padel dol. Končno dva evropska filma blizu Felliniju in drugim mojstrom. *Lom valov, Brazil...*

**Kdo je potunkal zajca Rogerja? je bil všeč vsem.**

Predstavljal je idealno sintezo med podobami dveh redov, ki so v simbiozi zaživele znotraj istega plana. Zakaj torej zajec Roger ni zaplodil kupa podobnih filmov, če odštejemo precej bebasti *Space Jam*?

Č: Ker gre za tehnološko izredno zapleten proces, ki se komercialno ne izplača. Je pa genialno, genialno. Vse je v isti svetlobi, sence. To je remek delo. Če bi bilo to bolj enostavno, bi tovrstnih filmov mrgolelo. Američani delajo biznis le, če se splača.

**In vidva?**

Č: To je užitek. Biti kreator, ustvarjalec. Če tega užitka ne bi bilo, animiranega filma sploh ne bi delala. Nihče ne bi zdržal. Prav umetnost kreiranja novega sveta, oživitve novih oblik, spravljanja v gibanje, te drži in ohranja pri tem delu, te sili, da vztrajaš.

E: Z računalniki pa to morda celo potenciraš. Sanje o iluziji so ti morda speljali v utopijo renesanse, ki je z

odprtjem slikanja svetlo-temno (*chiaro-scuro*) odprla popolnoma novo polje v slikarstvu. Prinesla je predvsem močno vizualizacijo iluzije, kar računalniki mogoče še nadgradijo z gibanjem, glasbo, z virtualno resničnostjo.

**Obenem pa živimo v času, ko je moč dvomiti o genezi podob in se spraševati o njihovem vplivu na percepcijo realnosti ter z njo identitete gledalca/gledalke. Pred leti je bila prisotna hecna bojazen, da bodo igralce/igralke nadomestili umetno generirani liki. Danes, ko je kloniranje fizična realnost, je omenjena debata pozabljena, hkrati pa tehnologija zmagovito stopa dalje.**

Č: Strah je bil vedno prisoten in vedno bo, vedno je malo prisoten. Film je še vedno kreativno delo, za njim pa stoji avtor, ki si zmišljuje zgodbo, like, ohranja svojo fikcijo in svojo vizijo. Obenem pa je treba biti vedno bolj subtilen, da ločuje like posameznih filmov in plavaš med posameznimi žanri, če je o njih še mogoče govoriti, predvsem v Hollywoodu, ki je blazno močan in je poplaval celotno tržišče.

**Se je potrebno temu upreti?**

Č: Zoperstaviti se je mogoče le z ustvarjanjem drugačnih oblik.

**In konkurirati. Bi imela Oskarja?**

E: Oskarjev pa ne bo, to se ni za bat. Naša produkcija je proti njim *Altamira*, predjamska, ha, ha, ha.

**Prav to navdušuje – bi se strinjala, da animatorjevo opravilo nosi še pomen več kot opravilo navadnega režiserja: poleg 'izvirne prakse' predjamskega človeka, pred katerim je le stena v *Altamiri*, vedno znova ponavlja tudi svetlobno odkritje bratov Lumière?**

Č: Od prve risbe na steni do hipermoderne risbe ob koncu zgodovine, ko bik postane stroj, totalen tehno, sva v *SB?* sledila prav tem prehodom, prerezom časa.

**Za konec majhna špekulacija. V kolikšni meri je podtanjena video kasete z možnostjo direktne ponovitve, *ripleja*, določala mejo med realnim in fiktivnim ter s tem krotila gledalko/gledalca, ju spet spuščala na realna tla in razbila identifikacijski moment?**

E: Z uporabo prerolavanja sva se spet zabavala na račun medijske moči, ki premika meje realnosti do te mere, da pozabiš na lastno telo, ko pa se z njim spet srečaš, ugotoviš le, da je telo kljub temu, da ga vodi fantazija, telo, ki ne more odpluti v fikcijo. To pa kaže tudi na omejenost tehnologije, ki še vedno ne nudi pobega iz realnega življenja, čeprav je res, da lahko skozi nove medije, na primer internet, dobiš podatke o svojem lastnem telesu, umu in duši.

A vendar je to pobeg, eskapizem. Idealno življenje – sedeti pred ekranom in gledati spote.

Č: To so praktične stvari. Tehnologija poskuša človeku omogočiti čim lažje preživetje, obenem te zasužnjuje, a tudi osvobaja. Klic k naravi je latentno prisoten, čeprav bomo nekoč morda živeli v hipermodernosti. Mogoče bo nekoč dovolj, če boš vohal eno rožico, bikov rep. •



# 'črni' film v jugoslaviji



Tri  
Aleksandar Petrović

Več dogodkov zadnjih let me je spodbudilo, da uredim arhiv, dešifriram beležke in oživim spomin na obdobje, ki v zgodovini nekdanje države predstavlja eno najpomembnejših intelektualnih, umetniških (estetskih) in idejno političnih avantur generacije, ki je v javno življenje vstopila v začetku šestdesetih let. V produkciji, režiji, kritiki in teoriji. Rekli bi ji lahko iskanje in oblikovanje modernega jugoslovanskega filma različnih poetik. Črni film je bil najpomembnejši med vsemi zaradi daru njegovih avtorjev, pa tudi zaradi estetskega radikalizma, socialnega naboja in političnih implicacij, ki jih je sprožal. Velika avantura modernega, novega, jugoslovanskega filma je trajala dvanajst let, od leta 1960 do leta 1972, ko se je nekajletno politično obračunavanje s filmi in njihovimi avtorji končalo s prepovedjo oziroma "bunkeriranjem" nekaterih filmov in začasno emigracijo protagonistov črnega vala Dušana Makavejeva, Alkesandra Petrovića, Želimirja Žilnika in drugih. Živojin Pavlović, tudi ugleden srbski prozaist, je ostal v državi, vendar mu je bila odvzeta profesura na Fakulteti dramskih umetnosti, debutant Lazar Stojanović pa se je po procesu proti njegovemu diplomskemu filmu *Plastični Jezus* znašel v zaporu. Začelo se je z nasmehom (*Osmeh 61* Dušana Makavejeva) in *Parado* (prvi prepovedani film nove struje) istega avtorja, z dokumentarcema, ki sta postala paradigmatična za družbeno angažiranmi del novega jugoslovanskega filma, z današnje perspetive pa ju je mogoče šteti za metaforo hotenj, ki so zaznamovala šestdeseta leta pri nas: na eni strani sproščenost generacije, ki je naivno verjela, da družbeni razvoj neustavljivo pelje naprej k večji svobodi (in da so konflikti zgolj rezultat dogmatizma birokratskih struktur) ter na drugi strani rušenje tabujev, ki jih je izoblikovala revolucionarna generacija pod sovjetskim vplivom (in ki so doživeli dramatično streznitev na beograjskem "podvožnjaku" v spopadu stavkajočih študentov in policije). Pojav Dušana Makavejeva je nakazal eno smer razvoja novega filma, toda že pred tem, v drugi polovici petdesetih let, sta pozornost vzbudili poetki Boštjana Hladnika v filmu *Fantastična balada* (1957) in Aleksandra Petrovića v dokumentarcu *Let na močvirjem* (1957). Modernizmu so utirali pot številni kino klubi, od Beograda, Zagreba in Splita do Ljubljane. Posebej pomemben je bil zagrebški z zdravnikom Dr. Mihovilom Pansinijem, Vladimирjem Petkom in Tomom Gotovcem z njihovo avantgardistično teorijo antifilma. Najznamenitejša med njimi sta Pansinijev *S'guza, signorina* (1963) – naslov je besedna igra, skovanka, ki kombinira italijansko in srbohrvaško frazo –, kjer si je Pansini obesil kamero na hrbet in snemal brez zavestne intervencije režiserja, ter *Kariokineza* Zlatka Hajdlerja (1965), v katerem se med projekcijo film prične topiti in ustvarja na platnu posebno "konceptualistično" formo. Hotenja eksperimentalnega filma so bila predstavljena na štirih bienalnih festivalih Geff v Zagrebu (1962 z glavno temo srečanja *Anti film in mi*). Že leta 1954 pa sta se v Sloveniji zgodila Čap in Vesna.

## SOCIALNO OKOLJE IN PRODUKCIJSKI OKVIRI

Povojna organizacija kinematografije v Jugoslaviji se je zgledovala v sovjetskih vzorih. Utemeljeval jo je petletni plan razvoja narodnega gospodarstva v letih 1947-1951, obveza, da vsaka republika ustanovi svoje proizvodno podjetje in vključi v svoj okvir podjetja za uvoz, izvoz in razdeljevanje filmov. Kinematografija je bila torej močno centralizirana (in nadzorovana). Dnevni in periodični tisk je pogosto objavljala stališča najvišjih funkcionarjev partije, od šefa Agitpropa Djilasa, do samega Josipa Broza. Njihova sicer prijazna in filmu naklonjena stališča so na nižjih ravneh odločanja predstavljala namige oziroma direktivo, kakšne filme pravzaprav država hoče. "Film mora biti eden od zelo pomembnih faktorjev pri vzgoji naše mladine," je zapisal Josip Broz Tito (*Filmska kultura*, Zagreb, julij 1957). In še: "Čeprav naši filmi pogosto nimajo visoke umetniške vrednosti, pa lahko rečemo, da so vzgojni. Malo jih je, ki to niso. Rečem lahko, da je smer razvoja domače filmske produkcije dobra."

V postinformibiroskem obdobju so se začele razmere konceptualno spreminjati. Aprila 1956 je bil sprejet Temeljni zakon o filmu, ki v svojem prvem členu zapiše: "S tem zakonom se urejajo razmerja na področju proizvodnje, prometa in predvajanja filmov kot

gospodarske dejavnosti posebnega kulturnega in prosvetnega pomena." Oblikovalec zakona je bilo Poverjeništvu za trgovino in industrijo in ne kakšna kulturna instanca. Čeprav sta bila zakon in status filma, ki ga je določal, splošno napadana, pa bi z današnje perspektive lahko tvegali tezo, da je prav definicija filma kot gospodarske dejavnosti (s posebnim kulturnim in pozneje družbenim pomenom) omogočala večjo decentralizacijo proizvodnje in postopno izvijanje nadzoru, kakršnega so imela osrednja republiška podjetja. Tako v *Filmografiji jugoslovanskega filma* zasledimo, da je v Beogradu že leta 1954 nastal UFUS, podjetje, ki so ga osnovali filmski delavci in ki je s svojo prvo produkcijo, filmom *Ešalon dr. M* režiserja Žike Mitrovića, nakazal žanrske možnosti tematike NOB. Kot podružnica UFUS-a pa se pozneje, v prvi polovici šestdesetih let, ustanovi tudi podjetje slovenskih filmskih delavcev, poznejša Viba. Produkcija v posameznih republikah je naraščala in leta 1959 že dosegla 15 celovečernih filmov in nekaj koprodukcij. Čeprav so bili med njimi pomembni filmi, nastali pod vplivom sočasnih evropskih filmskih struj (Bulajićev *Vlak brez voznega reda* in Babičev film *Tri četrtine sonca* pod vplivom neorealizma), bi rad posebej poudaril pomen Vladimirja Pogačiča, direktorja Jugoslovanske kinoteke, ki je s svojim filmom, omnibusom *V soboto zvečer* opozoril mlade filmske entuziaste na pomen filmske erudicije. Mala dvorana beogradske kinoteke je postala zbirališče generacije, ki se je pripravljala, da vstopi v filmsko življenje. Kinotečno "življenje" je seveda postavljalo nove, drugačne kriterije, referenčni okvir ni bila več domača produkcija, hotelo se je več in videli so širše. Najbolj inspirativna je bila poljska črna serija, predvsem s filmi Andrzeja Munka (*Eroica*, 1958) in Andrzeja Wajde (*Pepel in diamant*, *Popiol i diament*, 1958), Eisenstein in Dziga Vertov ter ruski formalisti v celoti, ob njih pa še angleški *free cinema* in predvsem novi val. Godard na prvem mestu, toda tudi Jacques Rivette, Chabrol, Resnais, Truffaut in drugi. Posebno mesto imata Chris Marker s svojimi dokumentarci (cinéma direct) in Jean Rouch, ki je s svojimi etnografskimi filmi pripeljal do "cinéma vérité" in vsakršnih razumevanj metode, ki je v veliki meri vplivala na razvoj dokumentarnega filma v državah socialističnega bloka, posebej v Jugoslaviji – najpogosteje v povezavi s teoretičnimi dognanji Andrea Bazina (zlasti o ontologiji fotografske slike in prepovedani montaži, prav tako pa tudi njegova avtorska politika). Preučevanje kinotečnega fonda je odkrilo subjektivni kader, montažo v kadru (kader sekvenca) in montažne postopke, ki so bili imanentni filmskemu tipu naracije, integralni kader *cinéma vérité* (ko avtentični "junak" govori v kamero brez reza) pa je pokazal, da je klasični dokumentarec z *off* tekstom lahko tudi prostor (ideološke, propagandne, politične) manipulacije. Gre torej za avdiovizuelni izrez iz življenja, ki prenaša na gledalca svojo "resnico" in ne za resnico, ki jo prinaša avtor v glavi in jo inputira materialu v postopkih montaže, pisanja komentarja itn. Vsa ta spoznanja, slutnje morda, ne bodo mogla biti realizirana v okvirih okorne, zbirokratirane in strogo nadzorovane organizacije produkcije. Prvi prostor bega so postali kino klubi. V nekaterih sredinah so pomenili zametek drugačne, bolj elastične in predvsem nebirokratske ter cenejše produkcije, ki se je pozneje z ustanovitvijo številnih "filmskih radnih zajednica" najbolj uveljavila v Beogradu, pa tudi v Zagrebu in Sarajevu. Izkušnja beogradskega filmskega ustvarjalcev je za neorealizmom in novim valom tretja izkušnja v Evropi, ki potrjuje tezo, da oblika produkcije, njena organizacija torej, v veliki meri definira tematske usmeritve in estetsko artikulacijo filma (kinematografije). Vrenje, ki ga je bilo čutili v začetku šestdesetih let v vseh republiških centrih nekdanje države, je nakazovalo vstop neke nove generacije, hkrati pa spopad med tradicionalnim narativnim filmom in modernim jugoslovanskim filmom, pač tako, kakor so posamezni avtorji in sredine razumeli in artikulirali pripadnost modernizmu. Spopad je bil silovit. Obračun s črnim filmom koncem šestdesetih in v začetku sedemdesetih ima svoje korenine v trčenju tradicionalizma in modernizma, seveda pa je to latentno napetost znotraj umetniških in filmskih tokov (kot vselej) funkcionalizirala politika za obračun, ki naj bi vrhovnemu voditelju pričaral iluzijo o tem, da bo z odstranitvijo črnega filma spet vzpostavljen red, film pa bo zopet vzgajal našo mladino.

Z Neretvami in Sutjeskami in "belim filmom", ki je nasledil izkoreninjenega črnega.

#### MODERNI FILM, NOVI FILM, AVTORSKI FILM, DRUŽBENO KRITIČNI FILM, ČRNI FILM

V publicistiki je moč zaslediti še vrsto drugih poimenovanj. Beograjski teoretik, doktor Dušan Stojanović, je dosledno uporabljal sintagmo "film s sodobnimi estetskimi težnjami." Četudi so bila poimenovanja različna, pa se je večina pristašev novih tendenc (predvsem mlada kritika in prvi teoretiki) strinjala, da je novi film takorekoč uzakonil zamenjavo kolektivne mitologije (socializma) z brežštevlnimi osebnimi mitologijami. Dušan Makavejev je razmišljal takole: "Zakaj imenujemo tisto, kar nam je v jugoslovanski kinematografiji danes tako všeč, s tako nedoločenim izrazom, kot je: novi jugoslovanski film? Jasno naj nam bo, da pojau, ki ga imenujemo novi jugoslovanski film, ne moremo začrtati jasnejših meja in točnejše karakteristike – in to je dobro. Vsi poskusi, da bi definirali novi jugoslovanski film, se bodo srečali z dejstvom, da filmov, na katere mislimo, ni mogoče razvrstiti v nikakršen sistem. Ni jim lahko določiti žanra in jim predvideti usode, izmikajo se in so zelo osebni. Zelo so osebni, kar pomeni, da niso podobni ničemu drugemu, razen samim sebi. Zelo so osebni,



Djevojka  
Puriša Đorđević



Breza  
Ante Babaja

to pa pomeni, da pristopajo h gledalcu kot osebnosti. Drugi naziv za avtorski film bi lahko bil: film, namenjen vsakemu gledalcu posebej." (Okrogla miza v Pulju z naslovom *Novi jugoslovanski film*, *Ekran '67*, št. 47). Sam Makavejev kot eden najbriljantnejših intelektualcev v najširšem okviru torej v isti sapi uporablja dva izraza. Kot psihologu, navdušencu Eisensteinove montaže atrakcij, skojevcu in hkrati duhovitemu ter lucidnemu kritiku partijskega dogmatizma je seveda ljubši izraz avtorski film, saj pokriva njegovo tezo, da "avtorja, ki je osebnost, in gledalca, ki je osebnost, ni mogoče nadzorovati in usmerjati od zunaj". Toda pogledimo še nekatere poudarke z okrogle mize, ki so jo organizirali revija *Gledišta* (Beograd), *Telegram* (Zagreb) in *Tretji program* Radia Beograd, ter pomeni prvi poskus tematizacije fenomena modernega 21

jugoslovenskega filma. Ekran je na tem posvetovanju sodeloval z močno interdisciplinarno ekipo (Toni Tršar, Branko Šomen, Ingo Paš, Lado Kralj in Vojko Duletič).

Dr. Dušan Stojanović (tudi voditelj posvetovanja): "*Prva karakteristika z estetskega stališča je prav gotovo to, da se je tradicionalni izraz, kjer je filmska slika določen znak z določenim fiksiranim in jasnim pomenom, spremenil v neke vrste sintetičen, povsem nedoločljiv in razblinjen znak. V bistvu je ves film ali prizor ustvarjanje vzdušja, ki prinaša pomen. To je tisto, boljši filmi letošnje proizvodnje (Zbiralci perja) izpovejo vrsto stvari, ki jih avtor ni vedno zavestno nosil v sebi, vendar je sebe v njih odkrilo občinstvo.*"

Lado Kralj je razmišljal o novem filmu kot o skupku med seboj kar najbolj raznorodnih teženj in načinov realizacije, ki je zaživel mimo formalnih filmskih institucij, že po sedmih letih pa je postal tako eminenten, da je dobil svoje generično ime. Lado Kralj vidi v novem filmu tri poglobitve usmeritve:

1. estetizem, to je estetizem v oblikovanju celotne strukture filma, ne le v formi (Hladnik itd.),
2. intimizem, ukvarjanje z eksistencialnimi življenjskimi situacijami, na dnu katerih sta ali eros ali smrt ali oboje (A. Petrović, Mimica itd.),
3. eksistencialni vitalizem, razbijanje tradicionalne humanistične strukture dobrega in zla, lepega in grdega (Makavejev, Pavlović itd.).

Tudi prispevek k razpravi avtorja pričujočega teksta je izhajal iz fenomenoloških izhodišč. Razmišljal je o tem, da tradicionalni film ne kaže resnice sveta, ki ga prikazuje, marveč neko drugo, ki je zunaj njega, in to resnico junakom imputira. Novi film pa je "*ko je afirmiral človeka kot eksistenco brez določenega projekta, ki ga osmišlja, pričel lomiti še druge sponse, v katerih je dotlej živel: estetska in dramaturška pravila na eni strani, na drugi pa tudi iluzije o socialni in moralni funkciji filma, katerih se počasi otesa. Se pravi: novi jugoslovanski film je res eksistenca za sebe, brez*



Lisice  
Krsto Papić

*namenov zunaj sebe, nepredvidljiv vnaprej, film, ki lahko živi in učinkuje samo v komunikaciji in nikakor ne zunaj nje.*"

Številne refleksije na tej in drugih okroglih mizah so seveda poskušale afirmirati nek obrat k modernemu filmu, mislile pa so seveda na zelo ozek krog avtorjev. Teh pa je bilo malo: Makavejev, Pavlović, Aleksandar Petrović, Kokan Rakonjac, Marko Babac in Puriša Đorđević (s trilogijo Djevojka, San, Jutro) iz beogradskega kroga, malo pozneje pa še Želimir Žilnik z Zgodnjimi deli. Hrvaški moderni film definira zagrebška šola risanege filma, v igranem filmu pa opozarjajo nase Zvonimir Berković (Rondo), Ante Babaja (Breza) in Krešo Golik (Djevojka i hrast), najuspešnejši avtor šestdesetih pa ostaja Vatroslav Mimica – kljub uspelemu debiju Krsta Papića (debitira leta 1965 v omnibusu Ključ), ki leta 1969 posname odlične Lisice. V BiH je najpomembnejši opus Bate Čengića (ob Hajrudinu Krvavcu, ki je partizanski film pripeljal do zavidanja vredne žanrske čistosti). Za Slovence vemo: začelo se je s Hladnikom in takoj za tem z Matjažem Klopčičem.

V dokumentarnem in kratkem filmu sta nastopila Jože Pogačnik in Mako Sajko, pozneje pa Karpo Godina, ki snema za Neoplanto. Tu je bila še vrsta pomembnih režiserjev, od Štiglic in Babiča (Veselica) do Janeta Kavčiča (Flosarji iz omnibusa Tri zgodbe, in Akcija), Franceta Kosmača (druga zgodba iz omnibusa Tri zgodbe – Koplji pod brezo) in Pretnarja (Pet minut raja). Za vse, kakor se je takrat razmišljalo in pisalo, velja na nek način tisto, kar je zapisal dr. Janko Kos: "*Hladnik je s svojimi malimi in velikimi filmi prvi prinesel na slovenska tla ambicije, ki s takšno silo razgibavajo svetovni film. Pa ne samo to ali ono, ampak kar vse ambicije, ki so v tem svetu sploh mogoče in jim lahko film uspešno ustreže. Za trenutek je v svoji osebi združil vse mogoče filmske ambicije na Slovenskem. Pravzaprav je postal z njimi eno, spremenil se je v ambicijo slovenskega filma.*" (Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma, Ekran '68, št. 51-52).

#### LIKVIDACIJA ČRNEGA FILMA (1969-1972)

Čeprav je sorealistična doktrina v postinformbirojevskem obdobju v veliki meri izgubila svojo moč, zlasti po ljubljanskem kongresu književnikov (z referatoma Miroslava Krleža in Josipa Vidmarja), pa je radikalni prehod od kolektivnega k posamičnemu deloval šokantno tako na partijsko oblast kot na vrsto dogmatskih (stalinističnih) dušebrižnikov v kulturniških vrstah. Oblast je zagotavljala velika sredstva za kinematografijo in pričakovala, da bo film afirmiral novi družbeni red, njegov sistem vrednot in na koncu novega socialističnega človeka. Novi film je vse to ogrožal. Svojo budnost so dokazovali na razne načine, včasih naravnost neverjetne. Žilniku, denimo, so na novosadski televiziji očitali, da na avdicijah za igralce – naturščike ne izbira članov Zveze komunistov!

Prvi prepovedani film novih iskanj je bila Parada Dušana Makavejeva. Namesto slikanja povorke itd. njegova kamera stika po ozadju in odkriva ljudi, ki se pripravljajo na praznik. Film odlikuje odlična atmosfera, zgovorni bližnji posnetki obrazov, detajli, sijajna zvočna kulisa in seveda blaga ironija. Makavejev je izrezal nekaj kadrov in film je dobil dovoljenje za javno predvajanje. Na festivalu kratkometražnega filma v Beogradu je dobil nagrado kritike (podpisanemu je v posebno zadovoljstvo, da je bil član te žirije). Ni pa smel v tujino. Nastopi v tujini so bili nasploh pod posebnim režimom. Vsak uspeh nekega filma v tujini je sprožal dileme in vprašanja, kaj je zadaj.

Največji in najbolj odmeven je bil sodni proces omnibusu Mesto, ki so ga režirali trije mladi avtorji – Babac, Rakonjac in Pavlović. Proces se je začel 7. avgusta 1963. Zgodba sodne prepovedi filma je znana. Manj znano je dejstvo, da je ostal v bunkerju 27 let, popolnoma zunaj vedenja širše javnosti pa so ozadja, ki so pripeljala do sarajevskega procesa. Isti trije avtorji so leta 1961 debitirali z omnibusom Kaplje, vode, vojaki v produkciji sarajevskega Sutjeska filma, novega producenta, ki so ga ob osrednjem republiškem producentu Bosna filmu ustanovili filmski delavci. Vsi trije mladi ustvarjalci, člani kino kluba Beograd, so v Sarajevu našli nišo za realizacijo projekta, za katerega v Beogradu niso mogli dobiti



Pet minut raja  
Igor Pretnar



Zaseda  
Živojin Pavlović



denarja. Ta sistem kroženja po posameznih republikah je postal v šestdesetih sistem, ki je zaznamoval celotno kulturno produkcijo, od literature in filozofije do gledališča in filma. Izbira določene sredine je bila pogojevana na eni strani z liberalnejšo klimo te sredine, največkrat pa so bili odločilni posamezniki, osebnosti, ki so imele pogum, da spustijo v realizacijo tudi "problematične" projekte. Debi mlade beogradske trojke je bil vezan na okoliščino, da je Sutjesko vodil liberalen, ambiciozen in izobražen direktor Danko Samokovlija, umetniški direktor pa je bil pesnik in esejist Vuk Krnjević. Zgodilo se je tisto, česar ni nihče pričakoval. Republiška komisija za pregled filmov (cenzura), ki so jo sestavljali izključno sarajevski filmski avtorji, je film prepovedala. Avtorji so film odnesli v Beograd in ga ponudili v pregled zvezni cenzuri. Ta je film odobrila. Predvajanje je bilo v Puli in dobili so nagrado za režijo. Te podatke navajam zato, da bi bil razvoj dogodkov ob drugem filmu razumljivejši. Nasprotniki novega filma v Sarajevu so se dobro pripravili in poiskali sodno pot kot zanesljivejšo obliko za doseg željenega cilja. Sarajevski konflikt ob filmu *Mesto* odpira še eno dilemo, značilno za obdobje novega jugoslovanskega filma: z rušenjem modernega, novega ali avtorskega filma so se delale kariere. V temelju so bili motivi ideološki, torej budnost, očitno pa je, da so številni akterji to svojo budnost dobro vnovčili. "Pazite, ne gre zgolj za to, da je film politično škodljiv, marveč tudi za to, da jim skupina mladih ljudi jemlje kruh," pravi Marko Babac, ki po dogodkih ob filmu *Grad* ni več režiral igranega filma. Nenazadnje je proces in obsodbe doživljal – tako kot Kokan Rakonjac – v JLA. Posvetil se je pedagoškemu delu kot profesor montaže in TV. "Bili so preprosto ljubosumni, hkrati pa niso mogli prenesti poraza starega pristopa k produkciji, stilistiki in filmskemu jeziku." (Milan Nikodijević: *Zabranjeni bez zabrane*, Jugoslavenska kinoteka 1995) Drugi avtor omnibusa, Živojin Pavlović, ni odstopal, čeprav je imel praktično z vsemi filmi, ki jih je podpisal, hude težave. Ne more biti dvoma, da je politika, ki je pozneje, leta 1969, novi jugoslovanski film označila za črni, imela v mislih večino njegovih filmov. "Neverjetno je pravzaprav, da smo prikazali *Grad* na eni sami projekciji, kontrolki za ekipo, igralce in prijatelje, v dvorani kinoteke. Dva tedna pozneje je prišla policija in zaradi prijave producenta zaplenila film. Producent je torej sam sebi zaplenil film!" (Milan Nikodijević: *Zabranjeni bez zabrane*, Jugoslavenska kinoteka 1995)

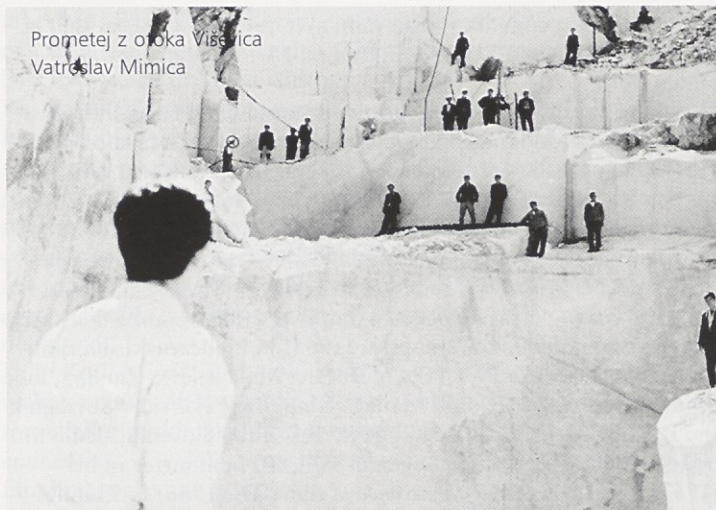
V obrazložitvi prepovedi je med drugim zapisano, da "ne izpunjava osnovne uslove u pogledu društvenih zadataka, izvrće našu stvarnost i širi ideje protivne našem kretanju". Precej let pozneje se je izvedelo, da so se ob prepovedi filma sestajale tudi partijske organizacije po filmskih podjetjih. Najbolj nevtralne oznake filma so bile heremetično, agresivno... Marko Babac navaja primer kolega, ki je z njimi drugoval in delal v kino klubu. Pozneje so izvedeli, da je bil med najagilnejšimi pri obsodbi filma, že naslednje leto pa je pri Avala filmu debitiral s svojim prvim igranim filmom. Slovenski tisk je o sojenju poročal, pri *Ekranu* pa smo se z Vitomilom Zupanom dogovorili, da je napisal pismo uredništvu. Ob njem smo objavili povzetke iz jugoslovanskega tiska ter

podroben dosje dogodkov z izjavami avtorjev in jasnimi stališči, ki jih je zapisal Živojin Pavlović (*Ekran* št. 13-14, december '63 – januar '64).

Dogajanje v Sarajevu novih tendenc ni zaustavilo. Prihajali so novi mladi režiserji – dokumentaristi: Dragoslav Lazić (*Zadušnice*, *Parničenje*), Jože Pogačnik (*Strogo zaupno*, *Na stranskem tiru*), Lordan Zafranović (*Dnevnik*), Želimir Žilnik (*Srbske freske*, *Borba crnaca u tunelu*). Žilnikovi prvi amaterski filmi so bili duhovite provokacije, danes bi lahko rekli, da je bil to začetek alternativne kulture. Tema *Srbskih fresk* so grafiti na javnih straniščih, v *Borbi črncev v tunelu* pa zavrti gledalcu 3 minute črnega blanka. Nastajajo odlični igrani filmi *Človek ni ptica* (1965) in *Ljubezenski slučaj ali tragedija uslužbenke PTT* (1967) Dušana Makavejeva, *Zgodba, ki je ni in Na papirnatih avionih* Matjaža Klopčiča, Pavlovićev *Sovražnik* (po Dostojevskem; prvi film, ki ga je realiziral v Sloveniji, sledili mu bodo še trije), *Prebujanje podgan* (1966), *Ko bom mrtev in bel* (1967) in *Zaseda* (1969), Petrovićeva filma *Tri* (1966) in *Zbiralci perja* (1967), *Prometej z otoka Viševica* (1963) in *Ponedeljek ali torek* (1966) Vatroslava Mimice (ob njegovih risanih filmih, s katerimi je žel nedeljeno priznanje vsepovsod po svetu: *Strašilo*, *Jajce*, *Inšpektor se je vrnil domov*, *Muha*), Krsto Papić z *Lisicami* (1969), Bato Čengić z *Malimi vojaki* (1967, ter s filmoma *Vloga moje družine v svetovni revoluciji* (1971) in *Slike iz življenja udarnikov* (1972) ter Želimir Žilnik z *Zgodnjimi deli*, ki dobi Zlatega medveda za najboljši film na festivalu v Berlinu. V Neoplanti debitira tudi pesnik Miroslav Antić, ki se celovečernim filmom *Sveti pesek* (1968) prvi načne temo Golega otoka, povezanega z Informbirojem. Po uspehih filma *Tri* (nominacija za oskarja), *Zbiralci perja* (Prix special na festivalu v Cannesu), prvi nagradi Pavloviću za najboljši film festivala v Karlovyh Varyh filmu *Ko bom mrtev in bel*, po nagradi *Zaseda* v Benetkah in vrsti drugih nagrad, predvsem pa po Zlatem medvedu Žilnikovem filmu, ki je tako rekoč iz sodne dvorane odšel v Berlin, se je začel tudi uspeh v tujini obračati proti filmom, njihovim avtorjem in producentom.



Očitno je bil film mali vložek v veliki igri ideoloških in političnih obračunov v Jugoslaviji. Propadla je reforma Borisa Kraigherja, v partiji je prevladala trda linija, praška pomlad in vdor sovjetskih tankov v Češkoslovaško je nakazal, da nove liberalne sile nimajo velikih možnosti. Decembra 1971 je bila znamenita seja vrha partije v Karadordevu, kjer so obračunali s hrvaškim nacionalizmom, septembra 1972 pa je znamenito Titovo pismo vsem partijskim organizacijam naložilo diferenciacijo. Padel je Stane Kavčič, padla pa je tudi liberalna struja v Srbiji (Marko Nikezić, Latinka Perović). V takšnih razmerah ni bilo nobene transparentnosti več. Žilnikov film je vojvodinska cenzura odobrila, imel je nekaj projekcij pred mladim občinstvom, toda v trenutku, ko ga je selekcijska komisija izbrala kot predstavnika države na festivalu v Berlinu, so film sodno prepovedali. Film je tematiziral izkušnjo študentskega revolta 1968. leta v Evropi, hkrati pa bil neusmiljena kritika gerontološkega dogmatizma. Žilnik je s svojo izjemno energijo in politično spretnostjo film obranil na sodišču ter zmagal v Berlinu. Toda že



Prometej z otoka Visočica  
Vatroslav Mimica



Ponedeljek ali torek  
Vatroslav Mimica



Mali vojaki  
Bato Čengić



Begunec  
Jane Kavčič

naslednji spopad je bil dokončen: **W.R. - Misterij organizma**. Enopartijski sistem s samoupravljanjem je deloval po sistemu vezanih posod. Nekaj začneš na enem koncu in prične se pojavljati vsepovsod. Novosadski publicist Petar Ljubojev razvija tezo, da je bila prepoved Hladnikove Maškarade samo uvod v obračun z Makavejevim v Novem Sadu (producent filma *W.R. - Misterij organizma* je bila Neoplatna). (Petar Ljubojev: *Evropski film in družbeno nasilje*, Matica srpska, Yu film, Prosveta, 1995) WR je bil praktično prepovedan že pred koncem snemanja, toda kljub temu je prišel na festival v Cannes. Bil je dogodek festivala, imel je sedem projekcij, odlično se je prodajal. Filmu niso sodili, v Jugoslaviji pa je bil prvič javno prikazan šele po 18 letih. Vsekakor leto 1969 pomeni tudi "institucionaliacijo" termina črni film ali črni val. Pripravljen je bil v internem glasilu strokovnih služb partijskega vrha. Decembra 1969 je potekalo partijsko posvetovanje o stanju in problemih v jugoslovanski kinematografiji. Novembra 1971 (nepomemben) pisatelj-ideolog Vladimir Jovičić objavi v časopisu *Književne novine* razmišljanje o filmu Aleksandra Petrovića **Kmalu bo konec sveta** (po Bulgakovu) in ga naslovi *Črni talas u jugoslavenskom filmu*. Dušan Makavejev pravi, da je popolnoma evidentno, da so z rušenjem liberalizma odpravili tudi protagoniste novega filma, obenem pa so onemogočili tudi nekatere študentske voditelje, nekatere umetnike, skratka, delovalo se je na več nivojih. V nekdanji državi Jugoslaviji je bilo od osvoboditve do leta 1972 posnetih okoli 400 filmov. Približno 40 jih je bilo na tak ali drugačen način prepovedanih brez prepovedi (sintagma je izum Radoslava Zelenovića, nekdanjega filmskega urednika beogradske televizije in poznejšega direktorja Jugoslovanske kinoteke.) Uradno – sodno je bil prepovedan en sam: *Mesto*.

Leta 1969 je bila premiera Bulajićevega filma *Neretva* z velikimi mednarodnimi zvezdami, veliko publiciteto okoli Titove podpore in spektakularno premiero v Sarajevu (producent filma je bila Bosna film). Po ocenah poznavalcev je film stal 25 milijonov dolarjev. Po premieri so TV dnevniki posredovali Titovo superlativno izjavo o filmu. Podobno pozitivne kritike so bile pozneje tudi v večini časopisov. Sam kritike *Neretve* nisem nikoli napisal. Pri ljubljanskem *Dnevniku*, kjer sem 12 let pisal filmske kritike, sem urednikom sarkastično pojasnjeval, da z maršalom pač ne želim polemizirati. To je potekalo vzporedno z začetkom sistematične gonje proti novemu, 'črnemu' filmu, ki je pomenila konec neke ustvarjalne avanture. Protagonisti so bili onemogočeni. Toda, kot je običajno v življenju, prišli so novi. Skupni imenovalci so imeli že v štartu – češki šoli: Goran Paskaljević, Lordan Zafranović, Rajko Grlić, Srđan Karanović in Emir Kusturica.

#### ČRNI FILM IN SLOVENCİ

Sinonim za moderni film pri nas je bil (tako kot v Jugoslaviji) Boštjan Hladnik. Matjaž Klopčič je bil splošno priznan (tudi v Franciji, kjer so mu posvetili številko *Posittifa*). Štiglic kot izrazit avtor se je z *Balado o trobenti in oblaku* (1961) in *Devetim krogom* (1960, nominacija za oskarja) pridružil novim tendencam. V dokumentarnem filmu ne smemo mimo Dušana Povha in Franceta Kosmača iz partizanske generacije ter Jožeta Pogačnika in Maka Sajka. Prav slovenski avtorji so bili pobudniki pomembnih tematskih in problemskih prodorov. Tak je bil nedvomno Jože Babič z *Veselico* (1960). Tudi pozneje so ga zanimale kritične teme in vselej individualni junak, poraženec v neusmiljenem spopadu s komformizmom in institucijami: **Po isti poti se ne vračaj**, *Poslednja postaja*. Vsi so bili odmevni s svojo kritičnostjo, toda njihova dela bi težko uvrstili med tista, ki so predmet tega teksta.

Če parafraziram fenomenološki pristop tistega časa, v filmih ni zaživela resnica junakov in sveta, ki ga prikazujejo, ampak resnica, ki jo avtorji opredelijo vnaprej in jo v svet svojih junakov vnašajo. Odtod so junaki največkrat pasivni, svetobolni, brez fizičnih akcij in konfliktov, prizori so informativni, situacije poljubne, brez dramskega naboja, osnovno orodje junakov (in igralcev) je dialog. Zaradi tega se sama od sebe ponuja razlika med slovenskimi "črnimi" filmi in Pavlovićevim *Rdečim klasjem* (1970), nastalim po romanu *Na kmetih* Ivana Potrča, kjer spremljamo dramo v vsej njeni fizični (naturalistični) surovosti.

Gre seveda za pomembne kulturne razlike. Slovenski film je nastal iz literarne tradicije. Literatura mu je zagotovila prve (in največje) uspehe, žal pa mu je dala tudi varljiv občutek varnosti, ki je omogočal vsakršne konformizme. Potemtakem je logično, da je imel izbor literarne predloge, teme, problema, prednost pred filmsko artikulacijo. Izjema je bil Hladnik in, seveda, prekaljeni mojster češkega filma František Čap (to pa je že druga zgodba, ki bi ji kazalo posvetiti posebno raziskavo z morebitnim naslovom Tuma, Čap, koprodukcije in slovenska ksenofobija). V šestdesetih letih slovenski film ni zmogel radikalnejšega preloma z literaturo. Intelktualni potencial okoli filma je bil preskromen, predvsem pa neenoten v percepciji problemov. Tu nekje tičijo vzroki, da ni bilo alternativne produkcije, ki je v drugih sredinah postala iniciator sprememb. Slovenski filmski delavci so resda sredi petdesetih ustanovili svoje podjetje (najprej podružnico beogradskega UFUS-a in od leta 1956 dalje Viba film; prvi film *Kala* v režiji Kreša Golika in Andreja Hienga, 1958), ki pa je sčasoma zgolj nadomestilo propadli Triglav film (katerega pomen bi prav tako kazalo na novo ovrednotiti).

Tako ostaja edini pravi predstavnik tendenc črnega filma pri nas Jože Pogačnik. Govorim seveda zgolj o njegovem filmskem opusu in predvsem o dokumentarističnem delu, ki obsega okoli 60 naslovov. Začel je s portretom igralca Janeza Cesarja leta 1959. Pogačnik ima izostren občutek za človeka v njegovem ambientu. Njegovi dokumentaristi niso deklarativni. V sozvočju z izkušnjami direktnega filma in *cinéma vérité* njegovi junaki živijo pred kamero v popolni avidio vizualni podobi brez reza in komentara. Kompletna struktura teh malih mojstrov in ustvarja s fotografijo, montažo, zvočno kuliso in glasbenimi vstopi avtentičen izsek iz življenja, hkrati pa v smislu Stojanovičeve in Novakovičeve terminologije tistega časa prerašča v globalno metaforo sveta nasploh. Najboljši Pogačnikovi filmi so tako kot najboljši filmi Dušana Povha (*Trije spomeniki*) in Marka Sajka (*Strupi*) klasika na tem področju. Mednje sodi tudi film *Zdravi ljudje za razvedrilo* Karpa Godine, ki je nastal v Vojvodini za producenta Neoplanta film (vodil ga je Svetozar Udovički, ki je po obračunu s črnim filmom komaj dobil službo v beograjskem komunalnem podjetju kot šef zloglasnih lisic). Sredi šestdesetih slovensko kulturno življenje zaznamuje skupina OHO, oživijo pa tudi kino klubi. V Kranju v okviru skupine OHO, toda za kino klub Janez Puhar snemata Naško Križnar (*Nadstavba*, 1964) in Marjan Ciglič, v Ljubljani snema v kino klubu Odsev Jure Pervanje (*Blues No.7*, 1965) in Karpo Ačimović Godina (*Divjad, Fobija*, 1965), v kino klubu Ljubljana pa Vasko Pregelj (*Fantazija, Nokturno*, 1965) in Vinko Rozman, ki ob vrsti pomembnih eksperimentalnih filmov leta 1965 posname *Odmev in odziv* (zaporedje zoomov na cerkvene zvonike po Sloveniji, spremljano z odmevi cerkvenih zvonov), eno najčistejših in najlepših filmskih sekvenc, ki je kdajkoli nastala na Slovenskem. Ustvarjalni potencial, ki ga je napovedovala ta skupina nadarjenih avtorjev, ni bil izrabljen, čeprav je večina mnogo pozneje vstopila v profesionalni film. Razen deloma pri Karpu Godini, ki se ustali v Novem Sadu in po sodelovanju z Žilnikom (kot direktor fotografije pri kratkih filmih in tudi pri *Zgodnjih delih*) in Batom Čegićem (v *Vlogi moje družine v svetovni revoluciji* in *Slikah iz življenja udarnikov*) posname svoj antologijski film *Zdravi ljudi za rasonodu*. Prvi celovečerni film (*Splav meduze*) dobi šele leta 1980.

Pomembno mesto v zgodovini modernega, novega in črnega filma v Jugoslaviji ima nedvomno tudi *Ekran*. Njegova prva številka je umeščena v čas prve eksplozije nove senzibilitete v jugoslovanskem filmu. Čeprav je bilo uredništvo generacijsko heterogeno, je bilo v osnovnih opredelitvah enotno. Najstarejši med nami, prvi glavni urednik revije Vitko Musek (zaposlen na Vesna filmu in eden od urednikov revije *Film*, predhodnika *Ekрана*), nas je navduševal za nove filmske tokove v svetu, ki jih je kot eden redkih Slovencev spoznaval na filmskem festivalu v Cannesu. Novi film in *Ekran* sta odraščala drug ob drugem. Novi film smo spremljali redno, kratkometražnega v Beogradu in igranega v Puli. K sodelovanju smo pritegnili sodelavce iz cele Jugoslavije, pristaše novega gibanja, seveda. Ustanovili smo *Ekranovo* nagrado *Žaromet* in s posebno

nagrade so dobili Makavejev za *Parado*, Dragoslav Lazić za *Zadušnice*, Žilnik idr. V začetku šestdesetih let je bilo malo literature o filmu, zaradi tega je *Ekran* posvečal veliko pozornosti prevodom teoretičnih tekstov – od Bazina in Aristarca, do Martina, Mityrja in drugih publicistov o modernem filmu, posebej tekstov mlajših avtorjev. Poleg teh je objavljala intervjuje z nosilci modernih teženj – z Godardom, Truffautom, Loseyem, s Poljaki. Novemu filmu je bilo posvečenih več števil, najprej leta 1964, ko smo med festivalom kratkometražnega filma v Beogradu organizirali okroglo mizo o filmski kritiki in jo v redakciji dopolnili s prispevki iz tujine (*Ekran* 64, št. 19-20). Slovenskemu filmu je bil posvečen pogovor z naslovom *Položaj slovenskega filma v družbi in njegovo ustvarjalno okolje*. (*Ekran* 64, št. 16-17) V pogovoru je sodeloval tudi Stane Kavčič, takratni predsednik ideološke komisije CK ZKS. Danes ne morem rekonstruirati, ali je prišla pobuda od zgoraj, ali pa od nekoga iz uredništva. O novem filmu smo najbolj popolno spregovorili februarja 1968 (št. 51-52), ko smo pripravili študije, intervjuje in filmografije malone vseh protagnistov novega filma. Do tradicionalnih oblik filmske pripovedi smo bili neusmiljeni, posebej do filma iz NOB. Očitali smo mu konformizem in špekulativnost.

*Ekran* je postal znan v vsej Jugoslaviji, imel je naročnike od vsepovsod, prodajali so ga v dveh knjigarnah v Beogradu in Zagrebu, izmenjavali smo ga s 40 uredništvih filmskih revij, naročale pa so ga tudi nekatere slavne nacionalne knjižnice. Med vsemi filmskimi revijami v Jugoslaviji je veljal za najbolj doslednega zagovornika novega filma.

Ko so se začeli obračuni z novim filmom na insitucionalnem (partijskem) nivoju v stolpnici na beograjskem "ušču" je bil *Ekran* označen za "leglo črnega filma". Ko je informacija prišla do Ljubljane, se je ustanovitelj odločil zamenjati glavnega urednika. Kaznovati me niso mogli, ker nisem bil član partije.

S skupino sodelavcev iz uredništva – Matjažem Zajcem, Brankom Šömnom in Bogdanom Gjudom ter še z nekaterimi – sem ustanovil produkcijsko skupino *Ekran*. Povezali smo se z beograjskim FRZ Centar film in Vibo. V tej navezi smo posneli nekaj filmov, ki naj bi afirmirali črni film v Sloveniji. Branko Šömen je napisal scenarij za *Poslednjo postajo* (1971). Režijo smo zaupali Jožetu Babiču, tandem Rožanc-Kavčič je posnel film *Begunec* (1973), ki je prvič pri nas načel temo belogardizma. Na kratkometražnem področju smo seveda pritegnili Jožeta Pogačnika. Matjaž Zajec je napisal scenarij in dobili smo pravi črni dokumentarec. Najpomembnejši projekt te kratke avanture je *Let mrtve ptice* (1973). Po Šömnovem scenariju ga je režiral Žika Pavlovič. Veliko je razlogov za to, da producentna skupina *Ekran* ni vztrajala. Najpomembnejši je bil odhod Dušana Povha, takratnega direktorja Viba filma, ki se je upokojil. Ostali ljudje na Vibi nas niso zanimali. Drugi razlog, najbrž poglaviti, pa je bil v tem, da so nam ponujali projekte vsi, tudi tisti, s katerimi se v vseh desetih letih *Ekranove* uredniške politike nismo strinjali. Ta zapis ima en sam namen. Producentna skupina *Ekran*, ki je izšla iz uredništva revije, je bila edina alternativna produkcija v socialistični Sloveniji, ki je realizirala nacionalni program (s sredstvi pridobljenimi na takratnem skladu). Zavzemala se je za zelo določen tip filma. Po naši samoukinitvi se v katalogih vsi filmi naše produkcije navajajo kot Vibini filmi. •

#### Viri:

- *Filmografija jugoslavenskog igranog filma 1945-1980*, Institut za film, Časopis Filmograf, Beograd, 1981
- Petar Volk, *Savremeni jugoslavenski film*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1983
- *Dokumentacija Neoplanta filma za internu upotrebu*, priredio Svetozar Udovički, 1971
- Petar Ljubojev, *Evropski film i društveno nasilje*, Matica srpska, Yu film in Prosveta, 1994
- *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*; Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Liljana Nedič, Zdenko Vrdlovec, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1994
- Aleksandar Petrović, *Novi film*, Inisut za film, Beograd, 1971
- Milan Nikodijević, *Zabranjeni bez zabrane*, Jugoslavenska kinoteka, 1995
- *Filmska kultura*, Zagreb, št.1-12, 1957-59
- *Ekran*, št. 1-62, od leta 1962 do 1969, posebej številke *Ekran '67*, št. 47 in *Ekran '68*, št. 51-52

Grajski biki  
Jože Pogačnik

## slovenski

zdenko vrdlovec

## 'črni val'

Leta 1967 so se na nekdanjem festivalu jugoslovanskega filma v Pulju pojavili filmi kot *Zbiralci perja* (Aleksandar Petrović), *Prebujanje podgan* (Živojin Pavlović), *Ljubezenski primer poštnice* (Dušan Makavejev), *Praznik* (Đorđe Kadijević) in *Mali vojaki* (Bato Čengić), ki so domače in tuje kritike prepričali, da obstaja tudi nekaj takega, kot novi "jugoslovanski film". Ampak nista minili dve leti, ko je to oznako, ki je jugoslovanski film najbrž hotela pridružiti družini modernizmov oziroma "novih valov", ki so v 60. letih preplavili evropske kinematografije, zamenjala neka druga – "črni val" – ki je bila verjetno bližja "posebnosti" ali osnovnemu tonu (tako estetskem kot tematskem) "novega jugoslovanskega filma". Dušan Makavejev je to "posebnost" v primerjavi z novim češkim filmom opisal takole: "*Čehi imajo povsem drugačen način razbijanja dogmatizma kot mi – mi imamo t. i. antidogmatski dogmatizem, ki celo avtodestruktivno obračunava z dogmatično preteklostjo, Čehi pa so ugotovili, da se mora revolucija začeti iz ljubezni, iz ljubezenskega procesa; oni uničujejo nabrekle konstrukcije dogmatizma s pomočjo čutnih doživetij.*" (Okno v intimnost, *Ekran*, 1969, št. 65/66). Točnost tega opisa potrjuje tudi dejstvo, da so ti novi jugoslovanski filmi pri režimski politiki sprožili reflekse komunističnega dogmatizma, ti pa so kmalu dosegli anatemiziranje "črnega vala", kar se sicer ni manifestiralo v neposrednih ali sodnih prepovedih prikazovanja teh filmov, zato pa je politična birokracija v sodelovanju z lokalnimi oblastniki storila vse, da ti filmi niso prišli na redne sporede kinematografov. In prav zato oznaka "črni film" ni bila toliko kritiška kategorija, kot je bila politično kontaminirana, kar pa je ni oviralo, da se ne bi prijela bolj kot "novi jugoslovanski film". Ta je, skratka, bolj znan kot "črni film".

Na tistem legendarnem puljskem festivalu leta 1967 sta bila prikazana tudi slovenska filma, *Grajski biki* (Jože Pogačnik) in *Na papirnatih avionih* (Matjaž Klopčič), o katerih pa nikjer in nikoli ni bilo rečeno, da spadata v krog "novega jugoslovanskega filma". Ali natančneje, Matjaž Klopčič je resda bil uvrščen v to družbo kot "modernistični estete", torej kot nekakšna izjema, ki odstopa od jugoslovanskega novo-(ali) 'črno'-valovskega *mainstreama*, medtem ko so *Grajski biki* ostali povsem prezrti. Jugoslovanski novi film ali črni val je proti koncu 60. let postal celo tako paradigmatičen – paradigmatičen tudi za samo dojetje filma – da so v *Ekranu*, kjer so leta 1968 med slovenskimi pisatelji in intelektualci naredili anketno o slovenskem filmu, ugotavljali, da "Slovenci filma še nimamo". To seveda ne drži, saj so v 20 letih (1948-68), kolikor je obstajala nacionalna kinematografija, v Sloveniji vendarle pridelali že 41 filmov. Toda ta "kategorična in spotakljiva trditev", kot jo je kvalificiral njen avtor, pisatelj in scenarist Marjan Rožanc, se seveda ni ozirala na to empirično stanje, pač pa je merila prav na to jugoslovansko filmsko paradigmo in je potemtakem hotela reči, da "Slovenci filma še nimamo" zato, ker nimamo takšnega filma, ki bi ga oplazile črnovalovske kvalitete. Skratka, za slovenski film naj bi veljalo, da se ni prepustil toku črnega vala. Ampak to bi verjetno (bolj ali manj) veljalo tudi za tedanji hrvaški, bosanski, črnogorski in makedonski film, se pravi, da je bil črni val predvsem (če ne izključno) fenomen srbskega filma. To pa seveda pomeni, da je substitucija ene sintagme z drugo – "novega jugoslovanskega filma" s "črnim valom" – vse prej kot pertinentna in celo "krivična" do tedanjega slovenskega filma, kajti če ta resda ni poznal črnega vala, pa s svojimi modernističnimi trenutki vsekakor sodi v krog "novega jugoslovanskega filma".

Kaj si predstavljamo, ko rečemo "črni val"? Mar med črnovalovskimi kvalitetai ne pomislimo predvsem na tele: brutalen naturalizem, dogajanje na družbenem robu, v umazanih predmestjih in zanikrni okoljih, z junaki, ki so v glavnem marginalci, prepuščeni naključjem, nagonom, ekscesom in obsesijam ter daleč od tega, da bi bili nosilci akcije v imenu kakšne ideologije – ta je navzoča samo še v sprieni, povampirjeni, skratka, popolnoma razvrednoteni obliki; spolnost, smrt in nasilje so prikazani kot brutalna dejstva, govornica je polna psovk, realnost je podana v vsej svoji goloti bede in brezupa, njen ideološki oklep (komunizem, revolucija) pa je razpočen in zavržen.

Nekatere od teh kvalitet spominjajo na tisto, kar Gilles Deleuze (v *Image-movement*) klasificira kot "podobo-pulzijo", ki se opira na "izvirni svet", tega pa prepoznamo po njegovi brezobličnosti: to je "čisto dno ali, bolje, brezno, narejeno iz neoblikovanih materij", osebe v njem pa so kot živali, "človeške zveri"; "izvirni svet" je "hkrati radikalen začetek in absoluten konec", pri tem pa ne obstaja neodvisno od zgodovinskega in geografskega okolja, marveč operira na njegovem dnu in razkriva njegovo krutost in nasilje.

In če zdaj to zgodovinsko in geografsko okolje imenujemo povojna slovenska Štajerska, kjer se je z "radikalnim začetkom" kolektivizacije in "absolutnim koncem" zemljeposestnikov ("kulakov") začel "izvirni svet" jugo-komunizma, dobimo Pavlovićevo *Rdeče klasje* (1970). Tematski predhodnik tega filma je Štiglichev *Svet na Kajžarju*, ki ga je navdihnil socrealistični duh in že zato ni bil kaj posebno "izviren" – takšen je lahko postal šele po 18 letih, ko se je ta duh "despiritualiziral" in materializiral kot ideološki primitivizem, ki je seveda malce smešen, toda veliko bolj brutalen in krut. V slovenskem filmu do prihoda Pavlovića sploh še nismo videli prizorov nasilja oziroma sploh še nismo videli, kako je bila socialistična oblast nasilna. Prav tako še nismo videli, kako smrtonosen je *basic instinct*, tj. kako betežni stavec umira od pogleda na svojo golo ženo, ki se valja v hlevu na perju s političnim aktivistom Hedlom in ječi od sreče, da je končno dobila "moškega v hišo". In končno še nismo videli, kako je prav tisti, to je aktivist Hedl, ki si sredi tega političnega barbarizma prizadeva za "socializem s človeškim obrazom" (kmetje poskušajo "zlepa", z besedo, pridobiti za kolektivizacijo), najbolj osovražen zato, ker je užival (živel pri ženskah in z njimi spal), in nazadnje sam v slepem besu ranjenega "moškega ponosa" postane morilec, ki ga obtožijo vsega tistega (nasilne kolektivizacije), kar na politični ravni ni počel.

"Izvirni svet", ki ga odkriva *Rdeče klasje*, je svet posurovelosti, ideološkega kretenizma in političnega nasilja, divjih strasti, kmečke skoposti, ponosa in zabitosti, pokrajine v megli in blata v zaporu, krulečih svinj in hrumečih motorjev, golih ženskih teles in tresočih se starčevskih rok, primitivizma, pohote, moralne umazanije in čistosti... – z eno besedo svet, kakršnega je odkril prav črni val. Ta bi torej z *Rdečim klasjem* in gostujočim srbskim režiserjem Živojin Pavlovićem, ki je imel tedaj za sabo že tri filme iz črnovalovske klasike (*Prebujanje podgan*, *Ko bom mrtev in bel*, *Zaseda*), vendarle pljusnil tudi v Slovenijo. Toda tu je že pred desetimi leti nastal film, ki ga resda ni mogoče razglasiti za znanilca črnega vala, zato pa je bolj podoben *film-noir*u, kajpada brez privatnih detektivov in fatalnih žensk, vendar s podobno tesnobnim vzdušjem in negotovimi junaki, ki imajo težave s svojo nalogo. To je *Akcija* (1960), ki jo je po scenariju pisatelja Marjana Rožanca režiral Jane Kavčič; pripoveduje o majhni skupini partizanov, ki se skriva v kolesarnici in poskuša osvoboditi zapornike in se skupaj z njimi prebiti iz mesta; med njimi prihaja do trenj in sporov o tem, kako – in če sploh – naj to akcijo izvedejo.

Glede na to, da so "akcijo" v slovenskem filmu doslej generirale velike ideje ("Svoboda", "Narod", "Komunizem"; "Pravica in Resnica" itn.), je *Akcija* nedvomno prelomna v filmski reprezentaciji narodnoosvobodilnega boja (in kolikor vem, podobnega filma tedaj niso poznali nikjer drugje v nekdanji Jugoslaviji), saj je zdaj ta boj "osvobodilen" v tem smislu, da partizani s "prehodom v dejanje" pravzaprav osvobodijo sami sebe, in sicer tako, da se osvobodijo samih sebe oziroma svoje "tesnobe". To pa pomeni, da imamo tu namesto nacionalne in politične "Reči", ki je doslej (tudi v filmu vzpostavljala dovolj homogeno občestvo, eksistencialno kategorijo,



ki konstituira posameznike in problematizira dejanja v imenu kakšne "transcendentne" ideje. *Akcija* torej izhaja iz eksistencialne situacije ujetosti, nemoči, dvoma, malodušja, skratka, prave "noči subjekta", in film je tudi s svojo mračno scenografijo nekakšno potovanje na konec noči. Z akcijo gre tu dobesedno za "prehod v dejanje", ki nastopi kot beg pred tesnobo, ki jo prinaša izkustvo realnosti. Podleči temu izkustvu pomeni umreti, kakor priča figura Klemna, ki se ves pretresen vrne z ogledov, kje bi se lahko partizani prebili iz mesta. Res je videti, kot da ga je bolj kot samo izkustvo realnosti, tj. izkustvo nemožnosti preboja, zlomilo to, da je komandant za to misijo izbral prav njega, da ga je žrtvoval, odpisal; toda komandant je izbral pravega, to je tistega, ki je kot "simbolni mrlič" ali živa priča nemožnosti akcije jamčil, da je akcija mogoča edino kot zanikanje nemogoče realnosti ali, bolje, kot "igra", katere zastavek je smrt.

To pač ni več tista smrt, ko je nekdo pripravljen umreti za neko "Stvar", marveč je smrt kot tista "tuja stvar", ki je posamezniku najbolj lastna in ki jo mora ta tudi sprejeti kot "svojo", če hoče svobodno živeti. *Akcija* je potemtakem "osvobodilno dejanje" prav kot sprejemanje te smrtnosti, s katerim si lahko pridobi življenje. Skratka, ko je akcija simbolno zasnovana kot "igra", s katero si lahko priigra življenje, če staviš na smrt, se tudi v realnosti posreči tako zlahka kot igra. Kot igra ali dobesedno kot *coup de théâtre*: partizani gredo svoje tovariše v zapor osvobajati tako, kot je v mestu, ki ga imajo v rokah Nemci, edino mogoče – preoblečeni v Nemce, ki peljejo ujete partizane v zapor. In prav s takšno akcijo kot "maškerado" je padla prva maska z ideološko sakralizirane partizanščine.

Po dobrem desetletju – in zdaj verjetno že pod vplivom črnega vala – je padla še zadnja. In sicer v filmu Jožeta Babiča *Poslednja postaja* (1971), ki pa je stilistično bližji neorealizmu kot naturalističnemu črnemu valu: tukaj partizanščina ni več takšen objekt nostalgije, kot je bila za zagrenjenega invalida v Babičevi *Veselici* (1960), ki se mu je povojna stvarnost zdela tako "grda" bolj zato, ker je kot partizan doživel "najlepša leta svojega življenja" (ljubezen z bolničarko), kot pa zato, ker bi res izdala revolucionarne ideale (navsezadnje je letem prikrojena). Junak v *Poslednji postaji* je torej prav tako nekdanji partizan, ki še po desetih letih ne živi nič bolje kot tisti

invalid v *Veselici*: je pač poštenjak, ki svoje partizanščine ni karieristično vnovčil, kakor njegovi kolegi; a denar vseeno potrebuje in gre znova po stari partizanski poti, tokrat zato, da bi tihotapcem pomagal čez mejo; izdan se smrtno ranjen zateče na partizanski piknik in tu umre kot "poslednji partizan", ki mu je na tragičen, torej dokončen način postalo jasno, da je tista ideologija, v imenu katere se je nekoč boril, po dvajsetih letih, kolikor je na oblasti, že zamenjana za denar.

Res pa je, da je črni val to že dolgo vedel in je zato znal takšno "resnico" pokazati na bolj ciničen način, medtem ko je Jane Kavčič (znova v sodelovanju z Marjanom Rožancem) v *Minuti za umor* (1962) podobno "razkritje" že nakazal v obliki kriminalke.

Ta z "žanrskega" vidika resda ni najbolj posrečena, zato pa je pomembnejša zaradi vloge žrtve. Kdo je to? To je nekdo, ki se po 17. letih vrne iz tujine, doma pa ga še vedno sumijo, da je med vojno svoje sošolce izdal Nemcem – in umre zato, ker se hoče oprati tega suma, se pravi, umre kot žrtev pravega izdajalca, ta pa se družijo z direktorji. Skratka, prav kakor je vojna preteklost v sedanjosti še kako (prav travmatično) navzoča – kljub videzu, tj. na barski ambient omejenem dogajanju – tako se sedanjost prav v osehah tistih, ki v njej najbolj uživajo in vladajo na račun preteklosti, kaže kot goljufiva, pokvarjena, obscena. *Minuta za umor* je torej kriminalka predvsem kot razkritje povojne oblasti v njeni skorumpiranosti in obscenosti.

Edini slovenski film, ki je bil že na začetku 60. let – torej še pred nastopom črnega vala – deležen kritiškega atributa "črnine", je *Ples v dežju* (1961) Boštjana Hladnika, ki na magistralen način in v modernistični formi vpelje depresivne, razočarane in prevarane figure. Osrednje osebe (depresivni in spodleteli slikar Peter, njegova zavržena ljubica, odpuščena gledališka igralka Maruša in njen plašni oboževalec, gledališki šepetalec) te "mračne melodrame" so določene s svojimi fantazmami, "blodnjami" (edina oseba, ki ne fantazira, gospod Anton, je zato sama utelešenje nagona smrti in zlobnega, voyeurističnega nadjaza) in vse dogajanje med njimi temelji na prežemanju imaginarnega in realnega: toda prežemanju, ki je "formalno" izpeljano brez reza – torej z gibanjem kamere, ki v kontinuiranem prizoru menja prizorišče – in brez običajnih znamenj, ki opredeljujejo t.i. subjektivne oziroma mentalne (sanjske, fantazmatske) podobe; takšna filmska govorica je takorekoč "strukturirana kot nezavedno", ki ni kakšna skrita globina, marveč "prežema" samo površino vsakdanjosti.

V Hladnikovem *Sončnem krik* bi mladenič, za katerim se podi krdelo deklet, lahko zapel "Lepo je v naši domovini biti mlad", toda glede na to, da je "domovina" tega filma popartistična kraljevina konzumnih predmetov, ki ji vlada zakon uživanja in univerzalne, torej tudi seksualne potrošnje, je že bolje, da kliče na pomoč. Tako pa se to pesem sliši v filmu, ki se začne skoraj tako, kot da bi šlo za Romerovo *Noč živih mrtvecev* (*Night of the Living Dead*, 1968), ne pa za slovenski film o mladini v vzgojnem domu. Res je, na tabli piše, da je ta zanemarjena graščina mladinski vzgojni dom, toda zakaj potem s temi fanti ravnajo tako kot s kaznjenci? Mladeniča, Petra Smrekarja, ki je pobegnil zgolj zato, da bi našel staro mamo, upravnik doma kaznuje tako, da ga zapre v temnico. Upravnik je pač svinja, si rečemo, in se motimo: upravnik je lovec, ki prireja zabave za politične funkcionarje, in če že sam ni politik, je vsaj partijski kader. Mar torej to pomeni, da so Pogačnikovi *Grajski biki* (1967) takšen film totalnega obupa zato, ker tam, kjer gledalec misli, da je na obisku v mladinskem vzgojnem domu, pravzaprav kažejo gulag? Ljubitelji metaforike bi mi najbrž pritrdili, čeprav je film dovolj "udaren" že zaradi skoraj srhljive natančnosti in

temeljitosti, s katero je gojenec vzgojnega doma iz zavrženega otroka, ki išče starše, transformiran v delikventa. Vselej, ko se mu obeta neka rešitev, nastopi katastrofa, zdaj v vlogi pijanskega očeta (Stane Sever), s katerim je Peter (Nikola Angelovski) priča incestnemu prizoru med mačeho (Olivera Marković) in njenim sinom (Lado Leskovar), zdaj tako, da lahko reši svoje deklo (Hana Brejchova) edino s sodelovanjem pri vlom. Mračna moč *Grajskih bikov* je torej v tem, da prikazujejo mladinski vzgojni dom kot zaporniški sistem, ki proizvaja delikvente. In glede na to, da Jože Pogačnik po tem filmu dolgo ni dobil priložnosti za snemanje novega, moramo sklepati, da je režiser, ki naredi takšen film v socialističnem režimu, najbrž disident.

*Ples v dežju* je prvi film, v katerem smo lahko videli, da Slovenci hodijo v kino, in obenem prvi, ki kaže nase kot na film (mar ni Petrova vizija črne ženske silhete na osvetljenem oknu dovolj podobna filmskem platnu, da mu zato v kinu ni treba gledati filma?), čeprav še ne na tako radikalno samonanašalen način, kot je značilen za nekatere modernistične (evropske) filme. Ali pa za Klopčičeve *Papirnate avione*, kjer se neka filmska oseba dobesedno rodi iz filma, se pravi, preden postane "realna" (v filmskem vesolju), je uzrta kot filmska podoba – in le komu je lahko podobna, če ne bitju, ki je v moškem imaginariju podoba *par excellence*, se pravi ženski. Na *papirnatih avionih* je Klopčičev manifest filmskega artizma, ki se je zastavil z *Zgodbo, ki je ni* (1967). To je s prvencem, ki že v naslovu pove, da je prav "film-z-zgodbo" ta, ki ga ni, kajti film, ki je vreden, da je, je raztrgan in bloden kot življenje.

*Zgodba, ki je ni* vpelje popolnoma izgubljenega in dobesedno razseljenega junaka (sezonskega delavca iz druge republike), ki ga preganja zavest krivde za smrt bolniške sestre, ki si jo je v delavski baraki na silo vzel in potem od nje zbežal, misleč, da je mrtva. Junaka torej, ki prevzame nase dejanje, ki ga ni storil (je v tem "zgodba-ki-je-ni"?), ki si "izbere" vlogo zločinca, begunca, krivca, ki "uživa" v lastni krivdi, le da to ni toliko krivda za ugrabljeni užitek, kot je "krivda" za to, da se je znašel na nepravem kraju, v "tuji deželi" – skratka, junaka, ki ga preganja lastna izkoreninjenost. Ali z drugimi besedami, popolnoma modernega junaka, ki se pravilno sprašuje "kaj delam tu" ali "kje sem?". In sezonski delavec (Lojze Rozman) ga zgledno zastopa, prav kolikor s svojim začasnim bivanjem v tuji deželi napotuje k začasnosti slehernika v sleherni deželi. Od tod tudi njegove "časne smrti", sinkope, s katerimi se izključuje iz sveta in ga vračajo vedno bolj tujemu in blodnemu svetu. Tako se že na začetku predrami ob ženski, ki jo ima za mrtvo, in čeprav to v resnici ni, je čisto dovolj, da on tako misli, ker na ta način to smrt prevzame nase in vase kot tisto realno stvar, ki svet razblini v blodnjo. Zato je odtlej vse na meji realnega: brž ko zbeži, že pade pod pokom pištole, ki je le otroška igrača, ko pa naleti na vojake s pravim orožjem, se ti kot najbolj navadni ljudje zanimajo za uro; zaspil ob cesti, kjer ga avto z glasbeniki odpelje v popolnoma "drug svet", ki pa mu je s svojo "umetniško ekscentričnostjo pravzaprav še najbližji, le da njegov problem ni estetski. Samo to mu še manjka, da se znajde na snemanju nekega kostumskega filma, ampak to je bilo nujno: na eni strani zato, ker se je lahko blodna, fantazmatska narava tega, kar se mu je prikazovalo v svetu, dovršila le v filmu oziroma filmskem snemanju, kjer je s prihodom policije, ki namesto njega lovi nekoga drugega, tudi odrešen krivde za domneven zločin, kar pomeni, da se prav na kraju, kjer se fabricira lažno, film, proizvede nekaj resničnega; in na drugi strani zato, ker je tudi ta kraj filmskega snemanja le eno izmed bežnih prizorišč življenjske banalnosti, ki ne morejo prikriti svoje "temeljne izgube". •



Veselica  
Jože Babič



Ples v dežju  
Boštjan Hladnik



Na papirnatih avionih  
Matjaž Klopčič



Poslednja postaja  
Jože Babič

# retrospektiva alpe adria v trstu

simon popek



Človek ni ptica  
Dušan Makavejev

Tržaški Teatro Miela je bil med 18. in 25. januarjem prizorišče edinstvene, tako rekoč zgodovinske retrospektive t.i. jugoslovanskega 'črnega' filma med leti 1960 in 1972. Tako bombastičen uvod je kajpak treba razložiti. Dejstvo je, da je prenekateri poprej prepovedani film iz te generacije ugledal temo kinodvoran šele po razpadu Jugoslavije, denimo Stojanovičev *Plastični Jezus* (1971), da se je v šele tem času, brez omejitev ter v večjih kinodvoranah in kulturnih centrih, smel predvajati tudi marsikateri izmed sicer "neprepovedanih" filmov, in nenazadnje, da se je prenekateri ustvarjalec v (prostovoljnem) izgnanstvu vrnil domov in ponovno začel ustvarjati v domovini.

Medtem je Jugoslavija razpadla, puljski festival je postal festival novega hrvaškega filma, nekdanji sodelavci, ki skupaj niso le pisali scenarijev, temveč tudi eden drugemu statirali, so bili raztreščeni po vsem svetu. Da bi kolikor toliko spodobno (in celovito) retrospektivo enega najmočnejših evropskih filmskih gibanj na prelomu šestdesetih v sedemdeseta priredili na ozemlju nekdanje skupne domovine, je bilo seveda utopično razmišljanje, zato se je kot idealna rešitev – na nevtralnem ozemlju, a še vedno dovolj blizu –, ponudil Trst s svojim *Alpe Adria Cinema*, ki se je prav zaradi izjemno obsežne retrospektive (okrog 150 filmov) od običajnih petih dni trajanja raztegnil na osem dni. Presežki so torej že v faktografskih detajlih, če pa se osredotočimo le na retrospektivni del, lahko brez sramu in odvečnega pretiravanja obvelja, da gre za zgodovinski dogodek. Namreč, ni šlo le za prvo tovrstno retrospektivo po dolgih letih, marveč tudi za ponovno srečanje največjih imen tega obdobja. Željimir Žilnik, Živojin Pavlović, Bato Čengić, Bora Drašković, Puriša Đorđević, Dušan Makavejev, Miroslav Antić, Bora Drašković, Lazar Stojanović in drugi v Trstu prisotni so se nazadnje lahko zbrali koncem osemdesetih v Puli. V Trst so prišli tako rekoč vsi najvidnejši še

živeči režiserji, razen Hrvatov in njihovih filmov; tamkajšnje oblasti so sodelovanje prijazno odklonile, češ, da pripravljajo svojo obsežno retrospektivo in da so kopije zasedene (nekaj filmov Zafranovića in Papića so vendarle zavrteli). Skratka, v Trstu smo verjetno videli najpopolnejšo možno zbirko 'črnega' filma in nemara poslednjič pospremljeno s tako bogato udeležbo samih avtorjev, ki danes povečini že korakajo sedemdesetim naproti.

Ironična usoda 'črnega' filma pa očitno ostaja politični "angažma": ko so ti filmi nastajali, so bili težko dosegljivi zaradi represivnega ideološkega aparata, danes, ko naj bi vladala demokracija, pa jih skupaj spet ne morejo vrteti zaradi političnih pregrad. A vendarle je tudi z odsotnostjo večine hrvaških predstavnikov retrospektiva "Onda nera" (po italijansko) odražala zaokrožen smisel, nenazadnje sta bila zibelka in kreativni center okrog srbskih oziroma beograjskih filmskih amaterjev. In če smo tržaško retrospektivo in prisotnost avtorjev proglasili za zgodovinsko, potem to velja tudi zaradi definitivne razlage zmede okrog samega termina 'črni' film, saj v tem primeru ni šlo za kdo ve kakšno enotno gibanje, kaj šele za "val", kjer bi različni avtorji gojili sorodne stilistične prijeme; prej nasprotno, saj 'črni' film ni izbruhnil naenkrat, kot denimo *nouvelle vague* v Franciji, temveč se je dolgo kalil, tam od sredine petdesetih dalje, ko je Makavejev posnel prve kratkometražne filme, denimo *Pečat* (1955), *Antonijevo razbito ogledalo* (1957) ali *Spomenikom ni treba verjeti* (1958), ter se dokončno oblikoval v drugi polovici šestdesetih, ko si je ime 'črni' izmislila oblast, da bi s tem označila ideološko sporna dela. In če se je 'črni' film dolgo rojeval ter brusil svojo podobo, je svojo pot končal prav tako bliskovito kot "nova vlna" na Češkoslovaškem leta 1968, le da je usodo jugo avtorjev veliko manj nasilno zapečatilo Titovo pismo iz Karadordeva leta 1972. A režiserji so se prav tako raztepli po celem svetu, če jih niso – kot denimo Lazarja Stojanovića – pozaprl.

Okrog 'črnega' filma kroži veliko zmot: že sama retrospektiva je bila, svoji "zgodovinskosti" navkljub, svojevrstna "zmota", saj ni šlo le za revijo 'črnih' filmov, temveč za pregled *off-ideološkega* filma med letoma 1960 in 72, ki ga predvsem tuje enciklopedije in zgodovinski pregledi označujejo kot 'novi' film in ne kot 'črnega'. Danes, s tridesetletne časovne distance, pa tudi po mnenju samih avtorjev, je treba strogo ločiti med 'novim' in 'črnim' filmom; prvi naj bi z novimi formami, produkcijskimi prijemi, a politično še precej nedolžen drugega ustrezno napovedal, medtem ko mora biti pravi 'črni' film ideološko seveda sporen. Kaj je potemtakem kvintesenčni, definitivni 'črni' film? Historično gledano ga mora posneti avtor, ki (tako kot večina srbskih) prihaja iz amaterskih krogov, posnet mora biti brez državne podpore, z radikalno pozo, ki zanika obstoječe (tudi žanrske) normative, ter seveda v neki meri izzivati – bodisi oblast bodisi situacijo v obstoječi kinematografiji, iz česar gre sklepati, da je trenutna situacija v Sloveniji tako rekoč idealna za pravi izbruh slovenske in drugače črnega filma, glede na to, da pravega prispevka – tako kot recimo Makedonci – k originalnemu 'črnemu' filmu vendarle nismo imeli. Oznaka 'črnega' filma torej lahko vsaj deloma in z manjšimi modifikacijami vzdrži v raznolikih kulturah in družbah, zato se ne zdi odvečna ideja Dušana Makavejeva, ki je v Trstu pogrešal eho, odmeve 'črnega' filma, ki so bili v več kot le eni identifikacijski točki v jugoslovanskem filmu prisotni skozi vsa sedemdeseta in tudi v osemdesetih, denimo v prvih dveh filmih Emirja Kusturice, pa tudi v filmih starih "črnaolovcev", denimo v *Življenje je lepo* (*Život je lep*, 1985) Bore Draškovića.

Naslednja zmota je seveda prisotna okrog "vsesplošnega prepovedovanja 'črnih' filmov", ki da naj bi jih avtorji utrpeli predvsem na začetku sedemdesetih, ko pa za edini uradno prepovedani film velja le omnibus režiserjev Živojina Pavlovića, Marka Babaca in Kokana Rakonjca *Mesto* (1963), in še v tem primeru gre za 'novi' in ne 'črni' film. Res pa je, da so se ti filmi le redko vrteli na velikih platnih, kaj šele na festivalu v Puli, da je šlo bolj za cenzuro in onemogočanje dela posameznikov, ki so bili na črnih listah razvrščeni v kategorije; tako so bili po Žilnikovih besedah leta 1971 veličastni trije, na "top prioritetni" listi, on, Petrović, in Pavlović; oblast njihovih del sicer ni prepovedala, a vrtel 29

jih ni nihče, niti o njih pisal – razen redkih oponentov, tudi v Sloveniji.

Če torej združimo zgodovino in današnjo časovno distanco, bi 'črni' film tudi v svetovnih merilih lahko obveljal za enega najtežje določljivih gibanj oziroma "pod-žanrov", saj detekcija pravilnosti oziroma ustreznosti le-tega lahko mimogrede sproži interpretativno mrzlico, pri čemer je še najmanj pomembna predstavnikova nacionalnost. Festival Alpe-Adria v Trstu je ponudil verjetno najbolj verodostojno definicijo, saj so jo v številnih pogovorih podali avtorji sami; toda če boste pazljivo prebrali odgovore intervjuvancev, so se najbolj izogibali prav vprašanju ovrednotenja 'črnega' filma danes, s historične in časovne perspektive. "To je delo kritikov in teoretikov", se je glasil najpogostejši odgovor.

Okej, v redu, izziv je sprejet, sicer pa se tudi spodobi, da se v Ekranu, ki je v tistem času pod uredniškim vodstvom Tonija Tršarja kot eden redkih pisal o politično "spornem" valu, po tridesetih letih "uradnega" pričetka partijske represije, kakor je "gibanje" vmesil Lazar Stojanović, obdobje korektno ovrednoti. Sam se takrat še rodil nisem, tako da bo avtorska distanca – ne le historično-časovna – popolna.

Verjetno imajo prav tisti, ki pravijo, da so najpomembnejša in najbolj radikalna dela 'črnega' oziroma 'novega' filma nastala v formi kratkometražca ali celo dokumentarnega filma. Morda celo obratno; mnogi igrani filmi so tako veristični in življenjski – poleg tega, da so posneti na realnih lokacijah in z naturščiki –, da bi jih zlahka prepoznali kot dokumentarne; v tem je med drugim tudi sijajnost teh filmov, da so funkcionirali na več ravneh. Omeniti je treba vsaj dva režiserja, ki sta poleg celovečernega opusa ustvarila tudi lepo število kratkih filmov, Žilnika in Makavejeva; slednji bi sploh lahko obveljal za "botra" 'novega' filma, saj je prve amaterske filme posnel že v drugi polovici štiridesetih, v sredini petdesetih pa je opozoril s prvimi ortodoksnimi, lahko zapišemo kar avantgardnimi filmi, ki se ne sramujejo vpliva newyorškega *underground* filma, npr. Maye Deren. Medtem, ko je oblast nekaterih izmed njih krivično preganjala (*Spomenikom ni treba verjeti*; glej intervju), je bila poetika nekaterih drugih veliko bolj "sporna" in izzivalna: v *Pečatu* (1955) mora smrt individualca potrditi uradna birokracija, med čakanjem na njen prihod pa "še-ne-mrtvec" reflektira lastno življenje; v *Paradi* (1962), dokumentarcu o prvomajski paradi, Makavejev posname le priprave na slovesni mimohod ipd. A če lahko Makavejeve kratke filme označimo kot poetično-estetske, so Žilnikovi prej grobo realistični, tako rekoč naturalistični oziroma neorealistični, od Čengićevih precej bolj klasičnih dokumentarcev (npr. *Človek brez obraza*, *Čovek bez lica*, 1961) pa se razlikujejo prav po svoji težki nedoločljivosti, neločljivosti med dokumentarcem in narativnim filmom. Pomembna je predvsem Žilnikova kratkometražna trilogija, *Žurnal o mladini na podeželju* (*Žurnal o omladini na selu*, 1967), *Pionirji mali, mi smo vojska prava, vsakega dne rastemo kot zelena trava* (*Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava*, 1967) ter *Nezaposleni ljudje* (*Nezaposleni ljudi*, 1967); vsi trije so sicer koncipirani kot dokumentarci, toda v njih je vendarle "preveč" subjektivnega avtorskega posega, da bi jih lahko odpravili zgolj s sintagmo dokumentarnega. *Žurnal* tako prikazuje družabno življenje mladih na vojvodinskem podeželju; kljub temu, da se imajo ti ljudje v redu, pa je vidna neke vrste frustracija zaradi "zaostalosti" podeželskega in neperspektivnega življenja v primerjavi s tistim v mestu. O *Pionirjih* mnogo tega pove že naslov, dogaja se v instituciji za socialno zapostavljene otroke (na prvi pogled pa kot v bolnici za mentalno prizadete); obravnavani "pionirji" so daleč od starševske ljubezni, prepuščeni sami sebi, da se znajdejo kakor vedo in znajo, kar seveda lahko vodi le v prestopništvo, medtem, ko je socialna realnost v *Nezaposlenih ljudeh* točno takšna, kakor jo prikazuje film: ljudje so brez dela, medtem, ko skušajo drugi zgraditi socializem.

Prvega plana so seveda deležni predvsem igrani celovečerci, ki jih je preveč, da bi vsakega omenjal posamično, prav tako avtorjev, zato bom omenjal le nekatera najbolj razvpita dela, ki so v času nastanka dvigala največ prahu. Gledano s časovno-historične distance se zdi, da so na izpovedni moči največ izgubila dela, ki so za časa nastanka

šokirala – ekscentrična, celo eksotična dela torej, ki so oblast nagovarjala še najbolj neposredno. Poglejmo denimo Makavejeva, ki ga še danes svet večinoma pozna, nezasluzeno seveda, le po enem filmu, kar malce proslulem *WR-Misterij organizma*; medtem, ko se *WR "stara"* predvsem na račun svoje "revolucionarnosti" ter za tisti čas sicer hrabre odkritosti protesta, danes v mnogih elementih deluje hecno, po drugi strani pa sta neupravičeno zapostavljena predvsem *Človek ni ptica* (1965) ter *Ljubezenski slučaj ali tragedija poštne uslužbenke* (1967). Poglejte samo modernost slednjega, ki je v osnovi ljubezenska zgodba o telefonistki, ki se zaljubi v fanta "dobrega karakterja"; toda magnet filma ni naracija, temveč način, s katerim Makavejev spremlja "uradno" zgodbo, namreč, z izjavami ter nasveti (resničnih) strokovnjakov – kriminalista ("zakaj in na kakšen način – s kakšnimi orodji – se ljudje odločajo za uboje") in seksologa (ta razpravlja o ljubezenskih spolnih problemih, ki vodijo do krize v razmerju). Skratka, precej daleč od klasičnega narativnega filma.

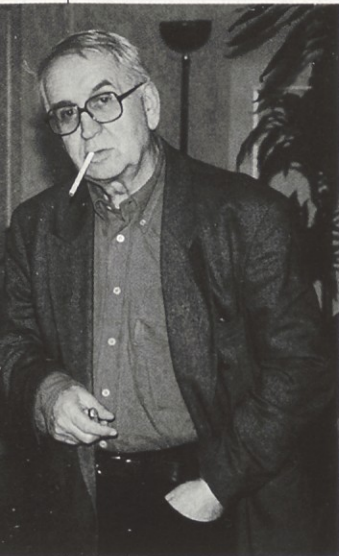
Za podobne digresije gre tudi v zgodnjem ter še vedno izjemnem opusu Bate Čengića, kjer popolna anarhičnost *Vloge moje družine v svetovni revoluciji* (1971) v nekem trenutku prestopi mejo. Gledalcu je kar nekako žal, ker ta podivjanost ni malce bolj kontrolirana; film je fragmentiran do skrajnosti in – malce rigorozno gledano – ne da povsem zadovoljive skupne celote. Kakorkoli že, občutki so podobni tistim ob ogledu *Marjetic* (*Sedmikrasky*, 1965) Vere Chytilove, medtem ko Čengićevi najmanj sporni ter najbolj umirjeni *Mali vojaki* (1967) še danes delujejo povsem moderno.

Če so bili Makavejev, Žilnik in Čengić – ter seveda Lazar Stojanović, z edinim celovečercem, *Plastični Jezus* – naglasnejši predstavniki (lahko zapišemo kar) ekscesnega 'črnega' filma, zaradi česar nekateri njihovi naslovi danes danes delujejo malce anahronistično, sta še danes verjetno najbolj "trdna" avtorja, kljub njunima zelo obsežnima opusoma, Aleksander Petrović in Živojin Pavlović. Petrović nasploh nikoli ni sodil v integralni del 'črnega' vala, marveč bolj na stran 'novega' filma, na mlajše predstavnike 'črnega' filma pa ga veže predvsem vloga patriarha in učitelja, kjer lahko Lazarja Stojanovića proglasimo kar za njegov "produkt", glede na to, da je Petroviću asistiral pri *Zbiralcih perja* ter da je *Plastičnega Jezusa*, svoj diplomski film, posnel pod njegovim mentorstvom. Če so bili Petrovićevi filmi v šestdesetih precej *off-črnovalovski*, je bil Pavlović "glavnini" precej bližje, čeprav v svojem protestu ni bil tako ekspliciten. Morda ga lahko poimenujemo kar glavnega poeta in simbolista (ne v negativnem smislu) tega obdobja; njegovi filmi in junaki so praviloma precej bolj introvertirani, njegova politična izjava pa subverzivna. Pavlović svojih pogledov ne razlaga naglas, temveč jih raje sugerira, zaradi česar je verjetno pretental marsikatero cenzurno komisijo. Eden najlepših primerov latentnega sporočila in morda najboljši Pavlovićev film je tako *Sovražnik* (1965), v katerem tiskar Antić (Bata Živojinović), delavni in spoštovani član družbe, nekega dne – potem, ko je v kinu videl Ryejevega *Praškega študenta* (*Der student von Prag*, 1913) – dobi svojega dvojnika, ki ga vsak dan vse bolj izpodriva, tako v službi kot v zasebnem življenju; nazadnje Antić pristane na dnu, in ko hoče z dvojnikom obračunati, je dokončno poražen. Ne gre torej le za ohlapni *remake* *Praškega študenta*, postavljenega v povojni čas nove Jugoslavije, temveč tudi za zgovorno gesto, da posameznik proti trdnemu komunističnemu jedru nima nobenih možnosti.

Kakorkoli že, ekscesni ali neeksesni, neposredni ali sugestivni, 'novi' ali 'črni' film: mnogo tega se je končalo leta 1972; v različnih oblikah se je sicer še nadaljevalo, tudi v osemdesetih, a jedro je vendrale razpadlo. Ostalo je ime, ki si ga avtorji niti niso sami izbrali, ter filmi, med katerimi so danes nekateri oslabei, drugi "ojačali". Kar pa se tiče "legendarnosti", "mučeništva" ali "prizadetosti" udeležencev, je morda najbolj ilustrativna izjava Lazarja Stojanovića, ki pravi, da "ljudi spreminja v heroje prav represija, ne pa kvaliteta njihovih del – to je žalostno dejstvo in mislim, da se je 'črnemu' filmu zgodilo prav to." •



# puriša đorđević, bato čengić, dušan makavejev, živojin pavlović, lazar stojanović, želimir žilnik – 7 vprašanj, 38 odgovorov



Puriša Đorđević

1. Kaj je za vas definicija 'črnega' filma; kaj mora film imeti – oziroma kaj je moral vsebovati –, da bi ga okarakterizirali kot 'črnega', glede na to, da smo v Trstu gledali nek širši izbor 'novega' filma?

**Puriša Đorđević:** Klasični odgovor bi bil, da ta film ni dober, prav tako kot če bi bil rožnat. Kaj torej mora vsebovati? Bistvo filma, eventualno zgodbo, eventualno vsebino, idejo. Film je v osnovi film, toda imamo skupino ljudi, ki niso filmski delavci kot npr. scenaristi in režiserji – obstaja torej ta velik krog krasnih ljudi, ki se ukvarjajo s filmsko teorijo; danes je to tako daleč, da obstaja semiologija filma, ki ne preučuje le tistega, kar film prikazuje preko podob, temveč tudi tisto, kar je v notranjosti, skrito. In če analiziramo ta zanimiv pojav, lahko rečemo, da se je 'črni' film, ki je obstajal in imel določen pomen v prejšnji Jugoslaviji, nanašal na filme izrazito političnega karakterja, ki so na nek način opozarjali na družbena stanja, v mnogih primerih pa celo predvideli tisto, kar se je zgodilo kasneje.

Prvih dvajset let sem potreboval, da se "poslovim" od socialističnega realizma; moj prvi pravi film za kritike je bil šele leta 1965 *Deklica*, dvajset let od mojih začetkov. Tedaj sem se prvič malce zavedel in pod vplivom novega vala, ki je v meni ostal dominanten še danes, sem se boril proti zgodbi, fabuli, poskušal sem govoriti o psihologiji ljudi, pejsažev, ali dežja, če pada, pri tem pa uporabljal veliko glasbe. Zadnjih deset ali petnajst let pa je moj ideal povsem drug; to ni več novi val ali film, ki želi nekaj povedati, demantirati ali potrditi; sedaj je za mene film misel, ki bi jo rad naslikal. Če sta bila nekdaj moja ideala Orson Welles ali Jean Renoir, je to danes *Paradžanov*. S svojim zadnjim filmom, *Tango je žalostna misel* (*Tango je tužna misao*) sem v posameznih elementih skušal parafrazirati *Paradžanova*. Treba je še dodati, da vsi delamo za producenta, situacija za snemanje filmov je težka, pogoji so siromašni, a ne glede na vse – sam sem vedno delal pod bednimi pogoji, *Deklico* v okviru Kino-kluba, *Jutro* za Dunav film, vse v okviru 25. do 27. snemalnih dni – sem bil vedno mnenja, da se v najslabših pogojih počutim najbolje. Ko sem pod

sijajnimi pogoji delal *Trenerja*, film o nogometu, je izpadel grozen; kasneje tudi *Srbska ruleta* (*Srbski rulet*), v času, ko je bil Žilnik umetniški direktor na novosadski televiziji. Še en grozen film. Torej, med svojimi groznimi filmi se ne počutim kot človek, ki bi naredil kaj slabega, temveč kot posameznik, ki je hotel delati v nasprotju s svojim prepričanjem. To je bil zame zakon; ko sem delal s srcem, sem bil deležen dobrega sprejema tako pri občinstvu kot kritiki. Če zaključim: moje "bivanje" v 'črnem' filmu so našli drugi, jaz nisem imel tega namena, in v kolikor je to kompliment za vas, bo tudi zame. Morda bo treba še malo počakati, sam sem velik jugonostalgik, ne le zaradi filma; pomislite samo, kakšno nogometno reprezentanco bi imeli, če bi Jugoslavija ostala skupaj (smeh). Za tem mi je žal in žal mi je za Pulo, kjer smo se srečevali in diskutirali.

**Bato Čengić:** Postavlja se tudi vprašanje, kaj bodo mladi ljudje, ki gledajo moje filme in nimajo tovrstnih življenjskih izkušenj, rekli o teh filmih, ki so bili predelani, prepovedani in vpredalčkani pod sintagmo 'črni' film. 'Črni' film je angažirano delo, ki – poleg tega, da se ukvarja s politiko – postavlja socialna vprašanja. Sam sem človek, ki je skozi svoje delo na ta način razmišljal o tem, kaj je moja ustvarjalna pravica kot scenarista ali režiserja. Tako sem delal filme, ne zavedajoč se in brez namena, da bi pripadal komur koli. Želel sem narediti filme, ki bodo referenčni za čas, v katerem živim. K vašemu vprašanju je treba dodati še ljudi: kdo so ustvarjalci, ki so delali referenčna dela, ki reflektirajo stvarnost in ki se poživljajo na državo, v kateri živijo – vse na nivoju nekega hipokritskega odnos do oblasti – in izkoristijo priliko, da napravijo svoj film? Sedaj smo tu, nekaterih kolegov nisem videl devet let, predvsem tistih iz Srbije; nisem vedel, kako se bodo obnašali do mene, vedel pa sem, kako se bom sam do njih. Številna dela, ki so jih delali tedaj predvsem v Srbiji, ne bi mogli uvrščati med 'črne' filme, in go koste kot filmski kritik vse te filme videli, boste ugotovili, da so številni naslovi, ki kandidirajo za uvrstitev pod sintagmo 'črnega' filma, zelo povprečna dela. Sam sem delal filme, ki so imeli v tem ustvarjanju nek moralni princip.

**Dušan Makavejev:** Tega termina se nismo izmislili mi; gre za izmišljeni termin, saj je oblast hotela zaustaviti niz filmov, ki naj bi jo ogrožal. Po drugi strani smo se zavedali, da so vsi prepoznali, da prinašamo nekaj novega. Kar smo prinašali, nismo imenovali 'črni' val; šlo je za kamero na ulici, za mešanje profesionalnih in amaterskih igralcev, snemanje na avtentičnih lokacijah, velik vpliv dokumentarnega filma, za drugačne zgodbe od klasičnih, posladkanih – kakršne so prinašali npr. filmi *Mesto*, *Osamljeni ljudje* (*Usamljeni ljudi*). Dobršen del naših filmov je nosil nek urbani "štih" in avtentičnost. To je bila prva skupna točka, druga je bila ta, da smo vsi v glavnem izhajali iz Kino-kluba. Bilo nas je veliko, ne le par avtorjev, tudi snemalci, scenografi, scenaristi. Začenjali smo obdobje avtentične kinematografije, ki se je sprva nismo povsem zavedali. V kinematografijo smo vstopili kot dvajsetletniki – zanimivo pa je to, da so kinematografijo takrat držali ljudje, od nas starejši le pet, šest let, ki pa so prišli iz vojske in zato dobivali projekte, kljub temu, da niso bili izobraženi. Puriša je bil od mene morda starejši pet let, vsi pa smo bili prepričani, da so "uradni" režiserji že nekje v petdesetih letih, da gre za akademike in da do

"pravega" filma preprosto ni moč priti. To je to, mislim, da ste dobili odgovor.

**Živojin Pavlović:** Če povem po resnici, ne vem, ne vem niti točno, kaj tukaj prikazujejo. Drugače pa je ta etiketa zame izmišljena; če vzamemo, da mora biti film resničen z gledišča režiserjevega odnosa do tega, kar hoče povedati, potem ta film avtomatično predstavlja svobodno osebno izkaznico. Svetlejša ali temnejša obarvanost tematike pa je odvisna od samega avtorja. To grupacijo, etiketiranje avtorjev pa v tistem času niso izvršili filmski delavci, estetiki ali kritiki, temveč politiki. Oni so določeno število filmov in avtorjev uvrstili pod to sintagmo iz enostavnega razloga, ker so se ti filmi drastično razlikovali od ideoloških šablon, ki so jih taisti ljudje pričakovali in – kakor so poudarjali – potrebovali. Tovrstni filmi za oblast in ideologe niso bili ne zaželeni ne potrebni, njihova reakcija pa je bila povsem podobna reakciji kraljice v bajki o Pepelki, ko se je prva vsako jutro pogledala v ogledalo in ga vprašala kdo je najlepši; odgovor je seveda znan, toda ko nekega dne ogledalo ni odgovorilo "pravilno", ga je v besu razbila. Oblast je želela razbiti ogledalo prav s to sintagmo.

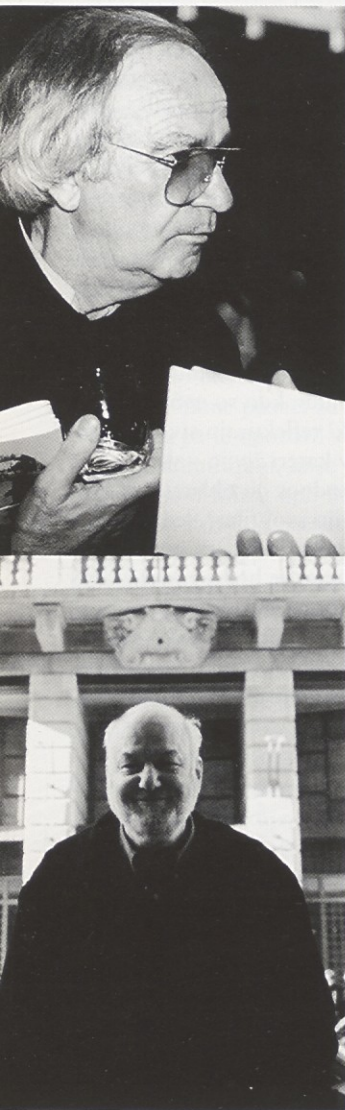
**Lazar Stojanović:** Mislim, da je to v redu vprašanje, ker izraz 'črni' film ni nastal med ljudmi, ki so te filme ustvarjali, temveč ga je skovala država, ljudje, ki niso vedeli, da je denimo tudi v ameriškem filmu obstajal izraz 'črni' film, ki niso vedeli nič o italijanskem neorealizmu. Izraz 'črni' se je pojavljal predvsem v političnih tekstih, v partijskih tekstih, ki so krožili o teh filmih. Hoteli so povedati, da obstaja predstava jugoslovanskih družbeno-političnih dejstev na negativen način; to je bil njihov kriterij, hkrati pa partijski in pravni, ki z umetnostjo nima veliko skupnega. Moji starejši kolegi – sam sem vstopil bolj proti koncu – so se prilagajali postopoma in skušali vstopiti v mračna brezna človeške duše preko italijanskega neorealizma in ruske klasične literature – vsaj jaz tako mislim – ali pa odsliskavati življenje takšno, kot je. Potem se je razvila precej bolj osebna forma, s središčem okrog Kino-kluba Beograd; tam so poučevali film kot umetnost, ki pa ga je bilo treba "preoblikovati" na poseben, ne vedno realističen način. Tam je nastalo veliko večje število eksperimentalnih filmov. Preko pogosto naivnih sižejev so tako nastajali filmi, ki so bili nemalokrat bolj podobni delom kakšne Maye Deren kot pa Eisensteinu. V profesionalni kinematografiji pa so v nekaterih podjetjih, npr. v Dunav ali Sutjeska filmu, kmalu ugotovili, da v tujini največji uspeh žanjejo filmi, ki za temo vzamejo problem iz življenja, ta problem pa potem kritično obravnavajo, predvsem do političnih faktorjev, z drugimi besedami – hrabri filmi, za partijske standarde seveda. Mislim, da sta se oba problema kmalu artikulirala kot kriterija za skupino ljudi, ki je ustvarjala dela, povečini politično ocenjena. Ne bi rekel, da je to kinematografija, ki bi pred letom 1968 vstopala v kakršnokoli politično borbo, bolj je šlo za male provokacije ali "anti-birokratski stil". Po drugi strani pa spet niso bili vsi na liniji komunistične partije. Živojin Pavlović nikoli ni bil član partije, njegovi filmi pa so vedno raziskovali temne strani duše, kot bi rekel Dostojevski. Nekateri drugi so bili člani, po letu 1968 pa so na valu celega paketa novih idej in odprte kritike režima, ki jih je prineslo študentsko gibanje, tudi nekateri izmed njih prešli v bolj neposredno

kritiko. Za odprto kritične lahko torej štejemo filme med leti 1968 in 1972, ko so bili vodilni Pavlović, Žilnik in Makavejev, medtem ko so bili Petrovićevi filmi kritični na nek povsem drug način in jih ravno zaradi tega redkeje uvrščamo med 'črne'. Torej, če bi moral selekcionirati te filme, bi kirurško verjetno izpostavil le to povsem artikulirano fazo ter izdvojil dela, ne avtorje, tako da bi nazadnje verjetno dobil spisek kakšnih dvajsetih filmov, ki so nastali med letoma 1968 in 1972. Če pa raziskujemo korenine družbene kritike, je to povsem druga stvar, saj so bile vseskozi prisotne, toda potem lahko pod 'črni' film uvrstimo tudi dela Džige Vertova.

Ljudje, ki so naredili glavna dela znotraj 'črnega' filma – če ta naziv seveda sprejmemo, saj je bil podobno kot naziv impresionizem v slikarstvu najprej negativno sprejet, nakar so ga avtorji vzeli za svojega – danes tudi sami nekako sprejemajo ta naziv. Stili pa so zelo raznoliki: obstajajo predvsem nekatere bolj konzervativne oblike izražanja, ki so ostajale v okvirih neorealizma, s sledmi nemškega ekspresionizma; obstajajo druge, ki veliko dolgujejo Eisensteinu; obstajajo izrazito dokumentaristični pristopi, kjer je kamera aktivni soudeleženec dogajanja in kar bi jaz prvenstveno vezal na dela Jeana Roucha iz sredine pedesetih let ali na D.A. Pennebakerja in Chrisa Markerja. Nekateri so vsrkavali vplive iz ameriškega neodvisnega filma, čeprav redko, v ospredju je bila vendarle Evropa. In ker se je francoski novi val prav tako spogledoval s cenzuro, še posebej Godard s svojimi visoko politiziranimi filmi in temami iz filmov *Karabinierji (Les carabiniers, 1963)* in *Mali vojak (Le petit soldat, 1960)*, se spomnim, da je to impresioniralo tudi mojo generacijo. To so ti raznoliki pristopi. Če bi "družbena kritika" delala bolje – umetnost pa običajno ni ravno močan faktor v preobrazanju družbe in političnih odnosov –, bi se mi danes tega obdobja verjetno manj spominjali. Vse pa se je končalo s široko represijo. Ljudi spreminja v heroje prav represija, ne pa kvaliteta njihovih del – to je žalostno dejstvo in mislim, da se je 'črnemu' filmu zgodilo prav to.

**Želimir Žilnik:** Dva pojma sta: prvi je 'novi' jugoslovanski film, drugi pa 'črni' film, ki predstavlja tiste vrste filmov, ki so politično diskvalificirani. Mladi jugoslovanski film se je pričel artikulirati v začetku šestdesetih, predvsem kot neke vrste alternativna produkcija v okviru državne kinematografije. Po drugi svetovni vojni je država ustanovila državna filmska podjetja in po Leninovem modelu je film proglašen za najpomembnejšo umetnost socializma; filme je delala partizanska generacija, služili so konstituiranju države in ideologije, v velikem številu pa tudi propagandi. V začetku šestdesetih se je potem pojavila prva generacija, ki ni izhajala iz vojne in ni imela oficirskih činov; takrat je obstajal neke vrste hibridni sistem, šlo je za odprto državo, ta odprtost se je v filmskem svetu kazala v poskusih sodelovanja s tujino, s koprodukcijami, tako da se je državna energija koncentrirala okrog partizanskih spektaklov in velikih komercialnih projektov. Avala film je v tistem času vodil Ratko Dražović, polkovnik v UDBI, koprodukcijski filmi tipa *Vinetou* ali *Nibelungi* pa so se snemali predvsem z Nemci. Nakar se je pojavil sicer zelo ozek, a svoboden prostor, s produkcijo povsem na meji: mali proračun, malo snemalnih dni, kar je bilo za državno produkcijo nepredstavljivo, saj

Bato Čengić



Dušan Makavejev

so snemali tudi po pol leta, leto dni. Torej, ko so prišli Petrović, Makavejev in Pavlović, ki so film posneli v dvajsetih ali tridesetih dneh, na realnih lokacijah in brez kulis, je to s strani obstoječega filmskega in političnega establišmenta pomenilo nadaljevanje aktivnosti znotraj Kino-klubov. Na začetku je celo obstajal nek šarmantni okras tega odprtega ali kvazi-odprtega sistema; zelo hitro pa je ta trend postal nalezljiv in tovrstni filmi so nastajali po celo državi, hkrati pa pridobivali občinstvo; imeli so podporo filmske kritike, predvsem v Zagrebu in Ljubljani, s *Filmsko kulturo* in *Ekranom*. Če strnem, ti filmi so bili primeren material za politično manipulacijo.

**2. Ste na začetku kariere pričakovali, da boste postali del tega, kar se je kasneje zgodilo, del renesanse v jugoslovanskem filmu?**

**Puriša Đorđević:** Dogaja se tudi nekaj drugega: da nekateri filmi dobijo z določene časovne distance emblem 'črnega' filma. V čem je stvar? Ko se oziram nazaj na te filme, sedaj nekatera dela, za katera smo v času nastanka menili, da so brez vrednosti, v hierarhiji vrednosti naenkrat pridobivajo na časovnem pomenu. Film je po svoji naravi zelo kratkotrajen, minljiv, obstajajo pa izjeme; ne morem sedaj govoriti o filmih drugih, samo o svojih, o teh pa nikoli nisem razmišljal kot o 'črnih', še posebej ne takrat, ko sem jih delal. Delal sem filme z družbeno kritiko, npr. *Jutro*, ki so ga napadali, ali pa drugi film, *Pavle Pavlović*. Moja ideja okrog filma se je močno razlikovala od tiste, recimo, Žike Pavlovića, Makavejeva ali Žilnika. Sam sem želel dokazati nekaj drugega: povedati, da v deželi, kjer živim, v tisti bivši Jugoslaviji, obstaja svoboda veroizpovedi v filmu; hotel sem dokazati, da je tam vse dovoljeno. Kar pa so v filmih našli – in še več kot le to – tako domači kot tuji kritiki, temu ne morem dodati ničesar, iz preprostega razloga, ker na svoje nekdanje filme gledam z veliko skepsjo, ker vem, kaj vse sem izpustil; lahko bi bili boljši.

**Bato Čengić:** Predvsem sem dokumentarist. Tistemu, kar je bil jugoslovanski dokumentarni film, nisem pripadal pod vplivom sovjetskega dokumentarca. Vedel sem, kaj dela Dziga Vertov, kateri so njegovi temeljni principi manifesta, da je kamera človeško oko. A bliže sem bil dokumentarnemu filmu Griersona, Flahertyja, Cavalcantiya in celo ljudem iz italijanskega prostora, ki so delali filme kot nekakšne male postaje na čustvih. S temi filmi, ki so imeli svoje težave, nisem razmišljal o nobeni obliki pripadništva ali intelektualnega programa, kot se je recimo za časa fašizma z zahtevo po ukvarjanju s socialnimi problemi pojavljal med italijanskimi filmskimi delavci in okrog časopisa *Cinema*. Sam sem se že ukvarjal s socialnimi problemi. Delo, ki sem ga skupaj s scenaristom Mirkom Kovačem poskušal ponuditi znotraj igranega celovečerca, pa je bil film, ki absolutno demantira kult neke družbe, v kateri so obstajali heroji, pripadniki skorajda idealne skupnosti, brez razvada in napak. Takšni ljudje seveda ne morejo obstajati, celo v socialističnem konceptu nad-ljudi ne. S Kovačem sva v *Malih vojakih* skušala narediti povsem preprosto zgodbo o otrocih, ki so postavljeni v situacijo, ko morajo odgovarjati za napake svojih očetov, učiteljev. To je odgovor na nekaj, kar imenujemo revolucija, s čimer sem sprožil igrani film in vprašanja znotraj le-tega, ki je reflektiral preteklo jugoslovansko kinematografijo.



**Dušan Makavejev:** Ne, sam sem bil član Kino-kluba v Novem Sadu in Beogradu že leta 1946. Najprej je bil Foto-kino klub, pa smo kasneje odcepili kino-sekcijo. Filmskega materiala ni bilo, našli smo le stare kopije klasičnih filmov in prirejali projekcije Murnaua, Chaplina, Stana in Olia ter ostale neme klasike. Včasih smo pobirali vstopnino, da bi kupili filmski trak, toda traku nikjer ni bilo; šele ko so nam ga dali preko Zveze kino-amaterjev, malo, par sto metrov, smo lahko posneli prve, zelo naivne filme. Nato smo začeli hoditi v Kinoteko in odkrili avantgardo, francosko zgodnjo avantgardo, pa drugi val mlade realistične avantgarde, pa ameriško, Mayo Deren ipd. Naenkrat smo odkrili, kako se dela poetičen film. S *Pečatom* iz leta 1955 sem imitiral Vorkapičev film *Življenje in smrt hollywoodskega statista*. Gre za čudovit eksperimentalni ekspresionistični film o človeku, ki je umrl in še ni pokopan; umre šele takrat, ko pride uradna komisija, ga pogleda in ga proglasi za mrtvega. V tem času, med življenjem in prihodom birokracije, pripoveduje svoje življenje – v mrtvašnici, pa pridejo zdravniki, si ga ogledujejo, vsi pa so brez obrazov – na glavah imajo nogavice –, ker so anonimni. Ves film je delan v nekakšnem primitivnem, simboličnem in ekspresionističnem stilu, teksti pa so bili napisani v esperantu, v univerzalnem jeziku torej. To so bili študentski eksperimenti, šole nismo imeli, in ker smo vsi eden drugemu pomagali, statorali, smo od Zastava filma dobivali ostanke njihovih 16 mm filmov; tako smo od teh "odpadkov" lepili skupaj par sto metrov filma. To so bili začetki.

**Živojin Pavlović:** Moj prvi profesionalni film je bil leta 1962 omnibus *Kaplje, vode, vojaki*; prej smo se vsi trije ukvarjali z amaterskim filmom in seveda nismo imeli nikakršnega programa, ideologije, le veliko željo, da tisto, kar želimo povedati, tudi povemo. Ne Aleksander Petrović, ne Puriša Đorđević, Makavejev, Žilnik in jaz se nikoli nismo dobili, niti si nismo bili blizu. Poznali smo se, nekateri bolje, drugi slabše, a to se je enostavno zgodilo. Namreč, zgodilo se je to, da je veliko število filmov, ustvarjenih za časa moje generacije, danes veliko bolj zanimivih od ostalih, ki jih je čas pojedel, anuliral. Danes, s časovne distance, se morda res zdi, da je šlo tedaj za nek program, toda ni ga bilo. Enaka nam je bila le želja, da se nič ne "frizira".

**Želimir Žilnik:** Prvi profesionalni film sem posnel leta 1966; imel sem nekaj filmov, ki so izzvali buren sprejem, tako pozitiven kot negativen. Delal sem filme o otroški prostituciji in delikvenciji, o

San  
Puriša Đorđević

Živojin Pavlović



Lazar Stojanović

študentskih demonstracijah ali tabu temi nezaposlenosti v socializmu. Že s temi filmi sem videl, kam "vleče veter". To smo delali v sredini šestdesetih, ko je bila Titova Jugoslavija v zenitu svoje identitete, ko je pričela komunicirati tako z Zahodom kot Vzhodom, ko je bila zanimiva kot novi model socializma, ko so se meje pričele odpirati, kar je pomenilo, da režim ima "hrabrost" in se ne boji, da se bo dežela v trenutku izpraznila. Živeli smo torej v hibridni državi, ki je bila po eni strani odprta, po drugi pa jo je vlekle k stalinističnemu sistemu kadrovske promocije in hierarhije. Mislili smo, da živimo v državi, kjer je dialog mogoč – in s prvimi filmi je dejansko prišlo do dialoga. V tej atmosferi sem naredil **Zgodnja dela**, in to v najdramatičnejšem letu Titove Jugoslavije, jeseni 1968. Dramatično pa je zaradi dveh ključnih dogodkov: po eni strani je šlo za levičarski val nasprotovanja, za študentska gibanja, ki so zajela celo Evropo. In kaj smo imeli v Jugoslaviji? Krik proti parazitizmu nove družbe, te nove rdeče buržoazije, na drugi strani pa generacijo, ki na levičarskih parolah zahteva svoje mesto pod soncem. Oblast je bila od teh dogodkov veliko bolj vznemirjena, kot se to danes tolmači, ker danes vidimo le eno posledico teh dogodkov: da je oblast zmanipulirala gibanje na ta način, da je rekla: "*Hočete reformirati socializem? Gremo torej v restabilizacijo!*" Kar se je res zgodilo, toda to je, veste, kot bi hoteli reformirati Cerkev, ona pa na to odgovori z inkvizicijo.

### 3. Kakšne konkretne probleme ste imeli s cenzuro?

**Puriša Đorđević:** Nikoli nobenih; leta 1941. sem šel v partizane, bil ujet, preživel nekaj časa v taborišču itd., tako da so bili vsi nasprotniki mojih filmov nemočni, ker sem imel nekakšen "imidž" zapornika.

**Dušan Makavejev:** Na mojem začetku cenzura sploh ni gledala amaterskih filmov, samo tisto, kar je šlo v kinodvorane. Okrog leta 1956 pa so rekli, da gre skozi cenzuro vse. Videli so moj film **Spomenikom ni treba verjeti** (*Spomenicima ne treba verovati*) in ga takoj za pet let prepovedali. Šlo je za petminutni film, oni pa so rekli, da žali NOB, ker so bili mnenja, da je spomenik v filmu posvečen padlemu partizanu, v resnici pa ga je izdelal Toma Rosandić okrog leta 1930 – stoji pred umetniškim paviljonom na Kalemegdanu –, imenoval pa se je "Pomlad". Cenzura je bila vedno neka umetna institucija, ki sprva ni izhajala iz filmskih krogov. Z modernizacijo in liberalizacijo je bilo v cenzuri vse več filmskih delavcev in postajala je vse bolj liberalna. Pet, šest let smo delali amaterske filme, nato šest let kratke in šele nato celovečerne. Danes jih gledamo vse v parih dneh in izgleda, kot da gre za isto obdobje, kar pa seveda ne drži. V času, ko je nastal **WR**, smo že imeli potne liste, lahko smo potovali po svetu, pred letom 1957 pa ga nihče ni mogel dobiti; prej so moji kolegi morali bežati v tujino, prišli so do Jesenic ali Sežane, si malo odpočili in ilegalno prestopili mejo. Nato sem leta 1956 posnel film **Antonijevo razbito ogledalo** (*Antonijevo razbijeno ogledalo*) in v Italiji je bil nek festival, štirje veslači iz beogradske Zvezde, reprezentanti v četvercu, so skušali bežati kar v četvercu (smeh); ko pa so jih nekje pri Reki ujeli, so rekli, da so malo vadili in se verjetno izgubili. Patrola jih je seveda vrnila, vsi pa so se vpisali v Kino-klub, in ko je šel moj film na festival, so šli tudi oni (jaz sem ostal doma) in se niso vrnili. Preteklo je petnajst let, postali smo profesionalci na Avala filmu,

obiskovali festivale, veliki režiserji in to, in eden izmed njih se je vrnil; nazadnje je končal kot sobopleskar v Parizu. Naš prijatelj, prvak, športnik, ni mogel verjeti našemu napredku. Bila je res čudna situacija: če si bil dovolj uporen, si rasel in se širil. Novih ljudi ni bilo, mi smo bili "novi". Danes je drugače, in če si talentiran *outsider*, lahko ostaneš *outsider* celo življenje. Šole namreč proizvajajo profesionalce, ki niso nujno tudi nadarjeni, toda oni avtomatično pridejo na televizijo... V tistem času smo bili mi avtentični *outsiderji*, in ker drugih ni bilo, smo šli avtomatično naprej. Na nočnih snemanjih smo gledali profesionalce, takrat nas nihče ni mogel videti, in dobili pravo življenjsko šolo.

Dunav film v Beogradu je imel zelo močno skupino dokumentaristov, ki je bila kombinirana z naše strani, s strani Kino-kluba; na festivalih smo videli poljski dokumentarni črni film, vsrkávali nove smernice, spoznavali avtentični dokumentarec s kamero iz roke, *cinéma vérité* itd., poleg amaterskega filma je bila druga pomembna postaja kratki igrani film, dolga leta sem hodil v Oberhausen in Mannheim. Ko sem 1958 predstavil svoj prvi profesionalni film **Prekleti praznik** (*Prokleti praznik*), v Beogradu nisem mogel več delati, zato sem nekaj časa delal v Sarajevu in Zagrebu. Tudi tekste sem najprej objavljval v Sloveniji in zagrebški Kulturi, ker je bil v Beogradu prisoten "bunker-sistem". Potem pa je veliki Grierson, patriarh dokumentarnega filma, vodil škotsko televizijo in redno prikazoval filme mladih avtorjev, ki jih je sam odkrival. V nekem programu je brez moje vednosti prikazoval neke moje filme, in ko sem potoval po festivalih, so me nekateri ljudje že poznali. Z Žilnikom sva bila tedaj precej prisotna v Nemčiji, ker so kino-prikazovalci plačevali manjše davke, če so kot predfilme vrteli kvalitetna dela, medtem ko v Jugoslaviji skorajda niso bili prikazovani; dvakrat ali trikrat, potem pa čao. Lahko rečem, da nam je v formiranju v veliki meri pomagal tujina.

**Živojin Pavlović:** Imel sem zelo burno krivuljo: ali so mi filme napadali in jih jemali iz distribucije ali pa so jih slavili in nagrajevali. Edini film, ki je bil uradno sodno prepovedan, je bil **Mesto**. Drugi, ki je bil dvajset let izven obtoka, pa je bil **Zaseda**; ni bil prepovedan, je pa bilo z visokih ideoloških pozicij producentu dano vedeti, naj film umakne. Po premieri v Knjaževcu, kjer smo film posneli, in projekciji v Ljubljani, so film umaknili. Tretji poskus onemogočenja je bil okrog filma **Rdeče klasje** s strani združenja borcev iz Maribora, toda Ivan Potrč, po katerega romanu *Na kmetih* je bil napisan scenarij, je videl film, se navdušil zanj in nazadnje izbral normalno distribucijo. Podobno je bilo s filmom **Nasvidenje v naslednji vojni**, ki s strani politične javnosti v Sloveniji ni bil dobro sprejet, deloma zato, ker tudi roman *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana ni bil deležen navdušenja, čeprav mu niso odrekli visoke književne vrednosti. Šele dve leti kasneje so dovolili, da so ga predvajali izven Slovenije. Film je bil povabljen v uradno selekcijo berlinskega festivala, na letališču pa so človeka, ki je nosil kolute na festival, ustavili in mu onemogočili odhod. Vzporedno pa so mnoge moje filme nagrajevali, tako da ne mislim, da je moja krivulja filmskega režiserja posuta s trnjem.

**Lazar Stojanović:** Plastični Jezus nikoli ni bil prikazan v javnosti. Zaplenili so ga še preden smo ga odnesli v cenzuro; bil sem v vojski in nisem priznaval, da je

film sploh dokončan. Čeprav je bil film devetnajst let zaplenjen, sem se spomnil vsakega kadra, nisem pa vedel, kako izgleda. Ko so ga nazadnje "osvobodili", sem mislil, da bo bolj dokument o času, v katerem je bil posnet, kot pa da bo funkcioniral pri gledalcih. Na moje presenečenje je bil dobro sprejet tudi v Jugoslaviji, v Beogradu je imel veliko gledalcev. Mislim sem, da film vleče v Jugoslaviji predvsem zato, ker ljudje poznajo Tita, zgodbe o ustaših in četnikih, da ga pa normalen tujec ne bo razumel. Pa sem se zmotil.

**Želimir Žilnik:** Po dogodkih v začetku sedemdesetih sem bil, skupaj z Makavejevem in Petrovićem, na "top črni listi"; spomnim se, da sem snemal film o vojvodinskih kmetih, nakar so ga cenzurirali, toda po uporu taistih kmetov so film "osvobodili", a o njem ni nihče pisal, tudi prikazoval sem ga težko. Nato so se pričeli sodni procesi, mi pa smo bežali v tujino. Leta 1973 sem odšel v Nemčijo – v teh časih dialog ni bil več mogoč.

**4. Kako ste doživljali obdobje okrog leta '71, '72, ko se je pričela vsa ta hajka proti 'črnovalovcem', kako ste gledali na prihodnost jugoslovanskega filma?**

**Puriša Đorđević:** Ta hajka je res obstajala, toda mnogi mislijo, da je izhajala iz agitpropa ali centralnega komiteja, kar ni res. V filmskih podjetjih so bili ljudje, ki so zganjali ves cirkus, recimo v Centar filmu so prepovedali predvajanje nekega mojega filma po Aleksandru Popoviću. Tam so bili ljudje, ki so uničevali avtorje in jim onemogočali ustvarjanje; zato so šli Makavejev in ostali v svet in zgodila se je tragična stvar, da vsi ti "disidenti" niso več delali tako dobrih filmov kot nekoč. Tudi to je en aspekt razmišljanja.

**Bato Čengić:** Takrat sem v štirih letih posnel tri filme, vse uvrščene v uradni spored bodisi canneskega bodisi beneškega festivala. Dober ritem, kajne? Ko bi nam bilo omogočeno nadaljevati s podobnim ritmom – tu mislim tudi na vse ostale – bi verjetno naredili obsežne opuse. S tem, ko so mi odvzeli ta ritem in pravico do dela, sem bil človek, ki je ponižan, na različne načine. V družbi, ki je želela biti demokratična, z odprtimi humanistično-socialnimi aspekti, sem bil posameznik, ki mu je bilo v obraz rečeno, da mu je prepovedano ustvarjati v kinematografiji Bosne in Hercegovine oziroma Jugoslavije. To je bilo prvo; drugo, da se moje ime ne bo pojavljalo v nobenem časopisu, tisku in medijih nasploh; tretjič, da oni ne morejo narediti ničesar drugega, kot da delujejo represivno na ta način, ne pa z drugimi sredstvi, denimo z zaporom. Nihče od nas tega ni sprejel kot katastrofo. Če pogledamo Živojina Pavlovića: on je šel filme delat v Slovenijo, Saša Petrović v Francijo; Karpo Godina, ki je z mano posnel tri filme, je prav tako nadaljeval. Makavejev je odšel v tujino in ustvarjal na podlagi reputacije, ki si jo je ustvaril, ne samo on, marveč vsi skupaj. Žilnik je odšel in delal v Nemčiji itd. Raztepli smo se naokrog, a nismo izginili. Bili smo ponižani, vedeli smo, v kakšnem sistemu živimo, toda vedeli smo, da bomo še delali. Sam sem čakal na naslednji film zelo dolgo, 12 let, toda naredil sem ga in čakali so drugi, ne le jaz. Čas je bil podrejen določenemu konceptu totalitarnega razumevanja družbe, jemanju pravic posamezniku. Sam sem nato iskal možnosti in priložnosti, delal kot novinar v kmetijskem glasniku, pisal o kooperantih, proizvajalcih mleka, o ljudeh, ki

sadijo krompir in pri tem uporabljajo agrotehnične pripomočke. Šlo je za premostitev grdega obdobja, ki se je za nas imenovalo "obračun z nadarjenimi režiserji, ki so pripadali sintagmi 'črnega' vala".

**Dušan Makavejev:** S cenzuro smo imeli vseskozi prepričanje, da je za časa kratkih dokumentarcev, a smo se nekako prebili, predvsem zaradi mednarodnih nagrad, pa tistih – nagrada delovne brigade ali CK mladine. Potem so prišli k meni in me vprašali, kaj bi delal; potožil sem, da mi nihče ne nudi dela, in ko so rekli, naj si sam izberem temo, sem rekel "dobro, posnel bom nekaj o prvem maju". Nastala je *Parada*, ki je bila leta 1962 senzacija na festivalih; cel prvi maj sem posnel le v fazi priprave, kako pleskajo in sestavljajo stvari, ko pa se parada prične, je filma konec. Do tedaj so tovrstne filme vedno snemali takole: najprej gredo delavci, pa vojska, mladina in sranje, kajne? Pri meni se ljudje vzpenjajo na drevesa, strehe, prihajajo cigani, športnike zebe in se zavijajo v zastave ipd. Film smo posneli v tednu dni, ga zmontirali in takoj so ga prepovedali. Šel sem k šefu cenzure in ga vprašal za razlog; izkazalo se je, da zaradi Rankovića, ki se pojavi kot tedanji notranji minister. Snemal sem ravno v trenutku, ko so na likovni akademiji pripravljali portrete vodij in risali Rankovića. Narisan je bil do polovice, ko sem rekel "stoj, hočem te posneti, kako mu rišeš oko". To potezo sem cenzuri razlagal, češ, kot notranji minister nas mora Ranković gledati, zato je oko pomemben detajl. Resda je šlo za ironični moment, toda ne agresiven, za trenutek rušenja države; vprašal sem se, ali je država lahko bolj humana – kot npr. v prizorih, ko oficir vojakom popravlja opremo kot otrokom. To nevarno, zastrašujočo državo smo hoteli ujeti v njenih človeških dimenzijah. Ali film *Ljubezenski slučaj*, ki sem ga naredil kot dosje iz policijskih arhivov; mi smo bili ta vrsta dokumentaristov, ki si niso bali potrskati na vrata in vprašati, če je kak problem. Šel sem na policijo in na oddelku na krvne delikte vprašal, če bi mi pomagali, kateri da so njihovi najslavnejši slučajji. Takrat je bila policija strah in trepet, ljudje so izginjali; tetka je izginila, čez dva tedna pa so javili, da je bila aretirana, ker je govorila neumnosti na tržnici. Tedaj še ni bilo državljskih pravic, civilne družbe, v časopis nisi mogel dati npr. oglasa o izginuli osebi. Odpirali smo strani, ki so v demokraciji normalne. Po drugi strani pa policija ni povsem normalna družba, temveč mala alternativa, marginalna družba. Menili smo, da govorimo o družbi takšni, kot je. Oni pa so paničarili; moja reakcija je bila, da gre za ideološko paniko – bodisi s strani nerazgledanih, neobveščenih ljudi bodisi tistih, ki želijo na naših plečih graditi lastno kariero. Če je bil tip v cenzuri mlajši, smo ga poslali v pizdo materino, pri starejših pa smo se delali "dobre dečke". Moji filmi, konkretno, so bili vedno najprej nagrajevani v tujini, in ko si se vrnil domov, si se malo umiril, malo si se opravičil in šele takrat se je začela naša kritika. Nas so podpirali *Ekran* v Ljubljani, pa *Filmska kultura* v Zagrebu; v teh malo elitnejših revijah so se mladi pisci učili svojega posla, na naših filmih. In ko so prišli tujci v Pulo, so o njih najprej pisali oni, predvsem v Italiji, naši časopisi – *Politika*, *Borba* – so potem objavljali prevode. Tu ni bilo frontalne bitke; vseskozi smo bili nekje na robu družbe, imeli dvojni status.

**Živojin Pavlović:** To je bil dobesedni napad na eksistenco nekaterih posameznikov. V tej kampaniji,

Slike iz življenja udarnikov Bato Čengić



Zgodnja dela Želimir Žilnik

vodeni iz Beograda proti Saši Petroviću in meni, ki sva bila profesorja na Akademiji za film, je šlo za iracionalni obračun z obema, čeprav v tistem trenutku nisva imela novih filmov, ki bi razdražili vladajoči sistem. Saša Petrovića so napadli, ker je kot profesor Lazarju Stojanoviću omogočil, da za diplomsko delo posname *Plastičnega Jezusa*, ter ga nazadnje ocenil z najvišjo oceno. Disciplinsko so ga umaknili kot profesorja, jaz pa sem bil po ravno izglasovanem zakonu o "moralno politični spodobnosti" proglašen za "nespodobnega", nakar so mi odvzeli pravico do poučevanja mladih režiserjev in me prestavili na uradniško mesto na fakulteti, postal sem referent za učila. Kasneje sem se lahko vrnil k poučevanju, toda na katedro za dramaturgijo, kjer še danes poučujem scenaristiko.

**Lazar Stojanović:** Manjša skupina mladih ljudi – morda ne toliko filmarji kot predvsem novinariji, filozofi – nas je tedaj na režim štartala direktno; izkoriščali smo liberalno obdobje, ki je obstajalo med letoma 1968 in koncem 1971. Hoteli smo doseči skrajno mejo dovoljenega in dostikrat se je dogajalo, da so bili javni nastopi in knjige prepovedani. Dvakrat sem bil na sodišču tudi zaradi drugih stvari, npr. na podlagi mojega teksta, imenovanega "Izpraševanje Golega otoka", objavljenega jeseni 1968. Raziskoval sem ta fašizem, da bi definiral in ljudem pokazal poglobitve podobnosti, ki obstajajo med nacističnimi in partijskimi programi, pravosodjem in politiko v medijih. Nek hraber sodnik je takrat zavrnil tožilčev predlog, da gre moj primer pred obravnavo; sam sem bil osvobojen, sodnika pa so takoj poslali v penzijo. Zavedal sem se potencialnih posledic, a sem vseeno prestopil to mejo, da bi videl, kako to funkcioniira. Nato se je z likvidiranjem liberalne nacionalne opozicije na Hrvaškem vse začelo. V tem času sem ravno stopil v vojsko, nakar se je odnos do mene korenito spremenil. Leto dni se sicer ni nič dogajalo, le natančneje so me nadzorovali. Potem je prišlo znamenito Titovo pismo, moj producent pa je ocenil, da so razmere v državi zelo slabe in da je za film bolje, če ostane na policah, da ga ne nesemo pred cenzuro niti prijavimo v Pulo. Strinjal sem se, potem pa je prišlo slovito Titovo pismo in neke ljudi je bilo treba poloviti. Moj film je bil najprimernejši; mislim, da je razumljivo, da je bil "najprimernejši", trudil sem se le, da v to nisem vmešaval drugih. Ker sem bil v vojski, sem bil na nek način tako ali tako zaprt, drugi pa so po zmožnostih pobegnili v tujino in se vrnili šele leta 1976 ali še kasneje. Mene so iz zapora izpustili leta 1975, potni list pa sem dobil šele tri leta kasneje. Potem sem veliko časa preživel zunaj, drugo polovico osemdesetih pa sem delal predvsem v gledališču, potem se je sistem spet malo spremenil; dvignil sem roke od vsega, spakiral film in odšel v Ameriko.

**Želimir Žilnik:** Po tridesetih letih se mnoge stvari, razumljivo, precej neprecizno opazujejo in uvrščajo. Dejstva so povsem enostavna: proti avtorskemu in družbeno-kritičnemu filmu so sprožili ideološko mašinerijo, ki je sovražnika iskala v raznih segmentih, tako poljedelstva kot denimo tehnomenadžerstva. Relativno redko pa so se pojavljale velike kampanje, ki so popolno zamenjale sistem vrednot v oblasti kulture. Poleg kinematografije je ideološki valjar okrog leta 1963 zapeljal čez abstraktno slikarstvo – to je bila prva vsejugoslovanska in trdo konstituirana

kampanja, ki jo je odobril Tito; v kulturnih krogih pa se je govorilo, da je bil najglasnejši nasprotnik abstraktnega slikarstva Krleža. Ko se je koncem desetletja podobno zgodilo s kinematografijo, se večina teh režiserjev, ki so spadali v vrh evropske ustvarjalnosti, ni več pobralo. Ko se danes govori o teh časih, se pojavlja mnogo falsifikatov. Pozablja se, da je bil v splošnem segmentu pritisk na domači film dvakraten iz same stroke, ker je njen establishment v nekih parazitskih pogojih čudovito živel. Toda, ko so nekateri naših filmov – npr. moja *Zgodnja dela* ali Makavejevov *WR-Misterij organizma* – povrnili štirikratno vrednost vloženi sredstev, ko so se izkazali kot "bankabilni", so te parazite bolele oči, ker so sami lahko funkcionirali le na državni ravni. Sedaj sicer lahko tarnamo na temo, da ni bilo povoda za represijo, da je bila država neracionalna itd., druga stvar pa so dejstva, ki so se zgodila. Hajka na "črni" val je bila dobro izvedena ideološka čistka.

**5. Ste morda imeli, ko ste pričeli z ustvarjanjem, kakšne vzore znotraj skupine "partizanskih" režiserjev ali ste pričeli iz nekega revolta, oziroma kateri so vaši največji vplivi?**

**Puriša Đorđević:** Med jugoslovanskimi ne; moj ideal je bil sprva Dovženko, nato novi val in seveda okolica, v kateri sem živel. Vse moje teme so od tam, odkoder prihajam, iz Čačka. Tudi zadnji film. Druga stvar je seveda literatura, s katero se ukvarjam; objavil sem šest knjig in pripadam t.i. moderni literaturi; nisem odrasel ob Rusih, temveč ob Proustu, Joyceu. Moj nadrealni pristop k filmu torej ostaja precej nerazumljiv, toda nekaj se je v teh dvajsetih letih, ko so bili na televiziji prikazani filmi *Dekle* ali *Sanje*, zgodilo; to sta bila precej nerazumljena filma, sedaj pa ljudje pravijo "aha, v tem je stvar". Ne moti me, če jih ne razumejo; vedno citiram Paradžanova, katerega filme so redki videli. Rekel je: "Samo počasi, navadili se bodo."

**Bato Čengić:** Znotraj jugoslovanskega filma nikakršnih. Sem "potomec" anglikanske kulture, človek, ki je spoštoval dokumentarni film kanadskih avtorjev, Flahertyjevega *Nanooka s severa*, *Moano*, *Night Mail*, angleški film, v katerem je Benjamin Britten pisal glasbo in v katerem so uporabljeni Yeatsovi verzi. Ljubil sem obliko, ki je postavljala vprašanja, "housing problem" ipd. Tamkajšnja generacija je v nekem trenutku pripravljala prostor za zgodovinski tok britanskega filma, poznanega pod sintagmo *free cinema*, mi smo imeli "črni" film. V dokumentarnem filmu sem iskal možnosti na ta ali drugačen način približati se vsakodnevnemu življenju navadnih ljudi.

**Živojin Pavlović:** Res je, šlo je za neko mero revolta, toda ne proti partizanskemu filmu kot partizanskemu filmu, temveč proti laži, ki je bila sestavni del tako rekoč vseh filmov, vezanih za NOB. Nismo nasprotovali partizanskemu filmu, nismo se le strinjali s prikazovanjem resničnosti. Na fotografijah iz vojne smo videli suhljate, iztrošene in razcapane vojake, dostikrat v nikakršni uniformi, bilo je veliko zatiranja, mučenja. Frontalnih bojov tako rekoč ni bilo, šlo je tako rekoč za gverilo, ki se je prestavljala sem ter tja, v partizanskih filmih, teh "friziranih", podrejenih mitu, pa vidimo elegantno vojsko, ki komunicira z "druže komandante"... V vojni se niso tako obkladali, temveč z "zdravo Pero, Miko, poslušaj, nekaj se dogaja..." To nas je nerviralo.



Želimir Žilnik

**Lazar Stojanović:** Sam sem se trudil, da sem se izobrazil široko, tako da je name najbolj vplivala teorija ritmične montaže Sergeja Eisensteina. Sicer pa sem bil močno vezan na ameriški neodvisni in eksperimentalni film, predvsem na dela Brucea Connerja, ki je delal filme iz arhivskih materialov, nikoli ni posnel niti enega kadra; tretji vpliv pa je, razumljivo, Godard, ta leta sem bil velik godardovec. Ne-filmski vpliv je bil študij psihologije, nekatere metode improvizacije v delu z igralci sem razvil sam, drugače sem postopal v delu z naturščiki kot moji kolegi. Gre za nekaj psiholoških teorij in tehnik "izvabljanja". Razložil vam bom trivialen primer, "tehniko nedokončanega stavka", ki sem jo uporabljal že v kratkem igranem filmu *Ona ljubi* (*Ona voli*); delovalo je, nakar sem metodo prenesel v *Plastičnega Jezusa* in še vedno jo uporabljam. Igralcu sem dal en stavek, iztočnico, ki jo je ponovil, zaključil pa jo je sam, karkoli mu je padlo na pamet. Vsebina njegovega "odgovora" niti ni tako pomembna, pomembna je avtentična drama, ki se odvija pred kamero; ta emocija ne more biti lažna, imitirana. Na ta način lahko iz igralca, ki je zelo zaprt, ali pa iz naturščika, ki ni igralec, dobim avtentično reakcijo, ki jo kamera zabeleži.

**Želimir Žilnik:** Mi filmarji smo imeli ta privilegij, da je bil tedanji kinematografski repertoar zelo odprto koncipiran; vrteli so madžarske, češke, ruske, poljske nove filme, ameriški neodvisni film, in prav zaradi odprtosti kulturnega prostora smo lahko videli, kaj se dogaja v svetu. Zgodnji sovjetski film sem spoznal razmeroma pozno, še posebej filme Medvedkina, in mislim sem, da so njegovi filmi, morda še nekateri Eisensteinovi, dober odgovor na družbo, državni mehanizem, ki je narejen kot stroj za mletje mesa. Druga produkcijska in urbana stran, ki je bila zame inspirativna teorija, je bil novi ameriški film, Jonas Mekas, pa francoski in češki novi val, Forman, Kadar, Klos, ter Jancso iz Madžarske. Mislim, da so ti vplivi v filmih vidni, pri meni denimo Medvedkinova *Sreča* (*Sčast'e*, 1934), tako kot je Žika Pavlovič govoril, da je nanj vplival Buñuel.

**6. Kako ste pa gledali na "bele", režimske režiserje, ki so za velike denarje snemali spektakle?**

**Puriša Đorđević:** Bilo je nekaj teh barab, Bulajić in kompanija. Mar veste, da je *Bitka na Neretvi* leta 1970 stala več kot dvajset milijonov dolarjev, medtem ko smo mi snemali filme za sto tisoč dolarjev? To je 'črni' film, teh nekaj direktorjev in producentov, njih bi morali povprašati. Pa Duška Perkova, govno od človeka – to so ljudje, ki so te "zašpecali", Lazarja Stojanovića pa celo zaprli. Njegovega filma sploh nisem hotel gledati, toliko so ga napadali.

**Bato Čengić:** Vem, da je vsaka družba hipokritska in da bo med posamezniki našla ljudi, ki bodo predstavljali njihovo ideologijo. Seveda so bili ljudje, ki so to počeli; to je stvar njihove zavesti, njihov odnos do nas. Vem samo, da v Bosni moja "cehovska" kinematografska zveza ni protestirala zaradi odnosa družbe do mene; oni so sprejeli dejstvo, da ne obstajam več, jaz pa sem vedel, da so delali kompromisarske filme, ki niso inovativni v formi, ki hipertrofirajo nek sistem v fabuliranju, tipa "obstajajo pozitivni junaki in nihče drug".

**Dušan Makavejev:** Bulajić je bil ta pijavka, ki je manipuliral filmske fonde, bil je precej odvraten tip,



po drugi strani pa je študiral v Italiji in od tam prinesel nekaj zelo zanimivega. Tam so jih v *Centro sperimentale* učili, da delajo filme kot Zavatini, Tonino Guerra in ostali. Oni so delali iz dokumentacije in spomnim se, ko je Bulajić na Avali delal *Vrelo mesto* (*Uzavreli grad*). Šel sem tja in prosil za dosje, kako je pripravljali film: to je bilo petsto strani dokumentov, intervjujev, časopisnih izrezkov, in ko sem prebiral njegov scenarij, sem videl, kako je avtentične stvari, ki so obstajale, predelal v svoje like, karakterje in odnose. Spomnim se prizora, ko se junak ljubi z žensko v skladišču na kupu zastav; to mi je bilo všeč in ko sem pogledal zmontirani film, sta se sicer ljubila v skladišču, toda zastave so bile nekje v kotu. Skozi to malo špijonažo smo torej videli, kako so tudi oni poskušali odpreti par stvari. Žika Mitrović je delal tiste NOB-stripe in o njih sem lepo pisal kot o primeru film-strip. Sicer pa smo se trudili, da bi bili kolegi, saj smo imeli do njih nekakšen odnos, kot da so neobrezani; nekateri so jih seveda tudi napadali. Voja Nanović, ne vem, če ga poznate, je bil fenomenalen, interesanten tip; bil je v partizanih, nikoli dokončal gimnazijo, njegovi filmi pa so govorili o železničarjih, mornarjih na Donavi, delal je precej lepe stvari. Pa Joca Živanović, ki je delal filme o Zenici; bili so tudi zanimivi ljudje, ne samo "beli" film. Več je bilo državnega, tega nespretnega filma, ki se je trudil, da bi bil avtonomen, avtorski, a mu ni uspelo. Ko smo prišli mi, so vzeli naše snemalce, tudi Karpo Godina je denimo postal profesionalce zelo zgodaj. Mi smo imeli veliko progresivnejši odnos do Kodaka, do materiala in *chiaroscuro*; vedeli smo, kaj je cinestetični efekt, kaj montažni *jump-cut*, bilo smo veliko bolj izobraženi. Vedeli smo, da dovršen del napadov na nas obstaja le zaradi naše izobraženosti.

**Živojin Pavlović:** Ne vem, kako naj rečem, toda do življenja imam določen filozofski pogled, namreč, da ima življenje v umetnosti podobno vlogo kot v politiki, življenje v politiki pa je v umetnosti podobno meteorološkemu pojavu. Imate sonce, mirno vreme, nato pa priče pihati veter, kot tule v Trstu; pridejo oblaki in deževje, hladno je, nato pa spet posije sonce. Tako je tudi tu, naenkrat je prisotna moda v umetnosti, ne rečem, da je vse dirigirano; menjajo se razumevanja, nekateri ljudje favorizirajo neko vizuro, ki je bližja njihovi naravi – v tistem trenutku je morda celo bolj ustrezna od one, ki je bliže meni. Sam nimam pravice, da presojam, če so njihovi filmi manj vredni od tistih, ki jih imam sam rad. Menim, da je ni težje stvari kot narediti uspešno komedijo; komur to uspe, ga občudujem, in če ta film gledalca nasmeje tudi še

Ljubezenski primer ali tragedija uslužbenke PTT  
Dušan Makavejev

po petnajstih letih, imama to za ogromen uspeh. Sam tega ne znam.

**Lazar Stojanović:** Odnos je bil dober, poleg tega so mnogi tisti 'beli' kasneje postali 'črni'. Dosti sem komuniciral s študenti iz Češke, kjer so se šolali kasnejši veliki režiserji, Rajko Grlić, Goran Marković, Srđan Karanović in še nekateri. Poznali smo se in se družili, in ker generacije okrog leta 1968 državna televizija ni hotela več, so se nas znebili in najeli njih; nekdo je pač moral delati, s tem, da oni niso delali nič slabega. Po štirih ali petih letih so stopili v isto logiko mišljenja kot mi, in tu je tisto, kar me pri tem zdi čudno, morda je to celo primeren trenutek, da se pove, namreč, zakaj filmi kot *Samo enkrat se ljubi* (*Samo jednom se ljubi*), *Vonj po poljskem cvetju* (*Miris poljskog cveča*) ali *Brez dobrega naslova* (*Bez dobrog naslova*), ki so zame pravi 'črni' filmi – in to so ti režiserji hoteli – niso prikazani tukaj? Čeprav je val 'črnega' filma presahnil leta 1972, so se mnogi vrnili v to estetiko; celo prva dva Kusturičeva filma, *Se spominjaš, Dolly Bell?* (*Sečaš li se, Dolly Bell?*) in *Oče na službeni poti* (*Otac na službenom putu*), sta kazala močan vpliv denimo Žike Pavlovića, kar je priznaval sam avtor.

**Želimir Žilnik:** O teh stvarih smo govorili in pisali zelo odprto; z Bulajićem in ostalimi sem imel odprte dvoboje, celo sodne procese, proglasili so me za sovražnika, vohuna, celo za norca. Ko so me proglasili za norca, sem se pritožil, češ, da je to izvzeto dejstvo iz mojega zasebnega življenja, da se javno govori o moji bolezni (smeh).

7. In kako danes, s historične distance, gledate na to obdobje; kaj se vam zdi, da se je obdržalo in kaj ne, oziroma kateri filmi so še danes močni?

**Bato Čengić:** Moramo ostati racionalni in mirni; ko pridete v šestdeseta leta življenja, ste človek, ki ima svoje principe, zaradi katerih je pripravljen tudi umreti. Sami smo svoje opravili in povsem prepričani smo, da smo zaradi etičnih principov, ki obstajajo in ki so bili prisotni v naših filmih, naredili dela, ki bodo ostala za prostor cele nekdanje Jugoslavije – z ljudmi, ki bodo pripadali svojim državam vred. Zavedamo se, da male države nimajo te ekonomske moči, ki bi podpirala nacionalno kinematografijo. Morda bodo ti naši filmi postali primer, kako so bile male skupnosti sposobne narediti to, kar so.

**Dušan Makavejev:** To je bilo obdobje, ki se je ujemalo z liberalnimi skupinami v večini republik nekdanje Jugoslavije; mlajši politiki, ki so se pojavili, so bili prav tako bolj izobraženi, končali so fakultete in čitali tudi zgodnejša Marxova dela, ne le ona shematska; verjeli so v kritiko vsega, kar obstaja – kar bi lahko poimenovali tudi "kreativni marksizem". To je bilo povezano z dejstvom, da smo nazadnje dobili potne liste in pričeli potovati, bilo je nekaj paralelnih odpiranj in mislim, da Jugoslavija nikoli ni bila tako liberalna in "dobra" kot prav v šestdesetih, ko so se pojavile tudi prve ekonomske reforme, bujenje tržiščne ekonomije ipd. Glede filmov pa tole: že trideset let nisem videl filma *Mesto*, ki je bil prepovedan. Mislim, da se filmi Žike Pavlovića dobro držijo, tudi Žilnikova *Zgodnja dela*. Morda se ti filmi ne držijo na istem, kar so bili. Zgodbe so danes naivne, tu ni nič več strašnega, dialogi so malo nespretni, zato pa ostaja odlična fotografija, ta fascinantni chiaroscuro, ambient,

izbira ambientov, igralcev, se pravi neka količina profesionalnega materiala in vsebine. Ti filmi bodo kmalu postali dokumenti tega obdobja, ali pa vsaj dokumenti tega, kako se je tedaj živelo.

**Živojin Pavlović:** Da bi lahko korektno odgovoril na to vprašanje, bi moral vse te filme tule v Trstu ponovno videti, kar pa nisem naredil, zato nimam pravice, da presojam dela, ki sem jih nazadnje videl pred petnajst in več leti. Morda kot soustvarjalec tega "gibanja" niti nisem poklican, da bi jih ocenjeval na podlagi lastnih afinitet. Morda lahko kot še vedno močne filme omenim Petrovićeve *Zbiralce perja*, *Človek ni ptica* Makavejeva, *Sanje* Puriše Đorđevića, Kadijevićev *Praznik*, to so še vedno izredni filmi.

**Lazar Stojanović:** Nekateri izgublajo, nekateri pridobivajo; sam sem se ukvarjal s filmsko kritiko tri ali štiri leta, preden sem pričel delati filme; bilo mi je žal, da sem prenehal s tem, toda mislim, da človek ne more – mislim, da celo ni etično – snemati filme in jih istočasno kritizirati. Iz istega razloga ne morem ocenjevati avtorjev, niti tujih niti svojih, ker to ni moje delo. Lahko pa rečem eno stvar: pomembno je razlikovati preteklost od sedanjosti, vedno in v vsem. Če so nekateri filmi ostali pomembni, bodo kot pomembni funkcionirali v kinotekah, ne pa v navadnih kinodvoranah. To kar danes gledamo – kar bom povedal, je trivialno, toda na to moramo misliti –, to je preteklost. Danes delamo drugačne filme, ki so odgovor na današnji čas, drugačne so metode in tehnika, tudi sovražnik. Določena atraktivnost teh filmov za občinstvo je bilo zavedanje, da so govorili o prepovedanih stvareh, in če je nekaj prepovedano, potem to občinstvo dodatno vzburja. Danes te stvari niso prepovedane. Sam se še vedno skušam držati tem kot so recimo človeške pravice; moj zadnji film, ki je ravno v postprodukciji, govori o ciganih in se imenuje *Približno Srbi*. Film je seveda angažiran, toda ne gre za isti tip angažmaja kot nekoč. Neko obdobje je preteklo in zelo lepo je, če se ga nekemu ni treba sramovati. Večina ljudi, ki so soustvarjali 'črni' film, nima razloga za sramovanje, kar je dobro. Ko človek stopi v peto desetletje, je pomembno, da ne postane zloben; ko vidite, da nekatere ideje, plani in koncepti ne izpadejo tako, kot ste planirali, pričnete sovražiti sami sebe in ljudi okrog sebe, postanete egocentrični in zli. Mislim, da je uspeh nekaterih filmov in avtorjev tega obdobja priskrbel "pozicijo", da večina teh ljudi ni zlobnih. To je to.

**Želimir Žilnik:** Film je poleg analize in refleksije obenem tudi stvar stila in mode. Filmski jezik se spreminja, tako da isti film v različnih časovnih periodah vidite v drugačni luči. Včeraj je bila projekcija Jovanovićevega filma *Vzrok smrti ne omenjati* razprodana; to je film, ki smo ga ob nastanku ocenili kot stilistično povsem anahronistično delo. Zakaj? Ker smo menili, da čas fašizma ne more ponovno preleteti Balkana. Toda danes se ta film – videli ste, kako občinstvo reagira – bere povsem drugače. Tudi za moja *Zgodnja dela* je v tem trenutku precej zanimanja, vrtijo ga v Nemčiji, Franciji in na Nizozemskem. Zanimivo se je tudi vprašati, koliko izmed filmov, ki se danes proizvajajo v republikah nekdanje Jugoslavije, odpira dialog o času, v katerem živimo. •

Portreti režiserjev: Karpo Godina



Prebujanje podgan  
Živojin Pavlović



# katalog novega jugoslovanskega filma

Medtem, ko je katalog 'črnega' jugoslovanskega filma treba šele sestaviti, je jugoslovanski kritik in teoretik Dušan Stojanović (1927-1994) že pred leti, novembra 1972, neposredno po zatrtju gibanja torej, predlagal Katalog novega jugoslovanskega filma 1961-1972, sestavljenega izključno iz celovečernih filmov. Ker sta 'črni' in 'novi' film dva termina, ki razlagata deloma sorodna fenomena, sta na tem mestu združena pod eno streho. Pričujoči katalog je torej dobra referenčna točka za nadaljne raziskovanje.

Dušan Stojanović je bil navdušen podpornik mladega filma; koncem šestdesetih je bil vse bolj prepričan, da se bo cenzura sčasoma umirila, ter da bodo ti avtorji postali močni predstavniki jugoslovanske kulture. Njegovo razočaranje po dogodkih leta 1972 je bilo zato toliko večje; odločil se je, da o jugoslovanskem filmu ne bo več pisal in se omejil na teoretske razprave, zato je pričujoči katalog nekakšen kritični testament.

Iz kataloga je razvidno, da je Stojanović pri izboru upošteval striktno avtorski kriterij: spisek vsebuje vse filme vključenih režiserjev. Asteriksi indicirajo "dela, reprezentativna do določene tendence 'obravnavati temo, ideologijo ali slog', ne upoštevajoč umetniške ali vrednostne kriterije". V tem kontekstu so seveda zanimiva vsi na listi izpuščeni naslovi, predvsem mnogi slovenski filmi iz šestdesetih, ter še posebej dela Antića, Đorđevića, Lazića, Jožeta in Vuka Babića.

Katalog je bil izdan kot dodatek knjigi *Novi film II. (1965-70): 'Crni' film* Aleksandra Petrovića (Naučna knjiga, Beograd, 1988), s pripombo urednika, da so filmi razvrščeni po datumih izdanega cenzorskega žiga.

(prevedeno iz kataloga Alpe Adria Cinema, 1998; str. 358-359)

1961

- \* Ples v dežju (Boštjan Hladnik)
- \* Dvoje (Aleksandar Petrović)

1962

- \* Čudna devojka (Jovan Živanović)
- Medaljon sa tri srca (Vladan Slijepčević)
- \* Kapi, vode, ratnici (Kokan Rakonjac, Marko Babac, Živojin Pavlović)
- \* Peščeni grad (Boštjan Hladnik)

1963

- \* Dani (Aleksandar Petrović)
- \* Grad (Kokan Rakonjac, Marko Babac, Živojin Pavlović)

1964

- \* Čovek iz hrastove šume (Mića Popović)
- \* Izdajnik (Kokan Rakonjac)
- \* Pravo stanje stvari (Vladan Slijepčević)

1965

- \* Tri (Aleksandar Petrović)
- \* Sovražnik (Živojin Pavlović)
- \* Čovek nije tica; ljubavni film (Dušan Makavejev)
- Čekati (druga zgodba omnibusa Ključ; Krsto Papić)
- \* Ko puca otvoriće mu se (Marko Babac)
- \* Klakson (Kokan Rakonjac)
- Gorki deo reke (Jovan Živanović)

1966

- \* Roj (Mića Popović)
- Štićenik (Vladan Slijepčević)
- \* Povratak (Živojin Pavlović)
- \* San (Puriša Đorđević)
- \* Ponedeljak ili utorak (Vatroslav Mimica)
- \* Rondo (Zvonimir Berković)
- Kako su se voleli Romeo i Julija (Jovan Živanović)

1967

- \* Budenje pacova (Živojin Pavlović)
- \* Zgodba, ki je ni (Matjaž Klopčič)
- \* Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT (Dušan Makavejev)
- \* Nemirni (Kokan Rakonjac)
- \* Skupljači perja (Aleksandar Petrović)
- \* Praznik (Đorđe Kadijević)
- Grajski biki (Jože Pogačnik)
- \* Kade po daždot (Vladan Slijepčević)
- Breza (Ante Babaja)
- Hasanaginica (Mića Popović)
- \* Jutro (Puriša Đorđević)
- \* Kaja, ubit ću te (Vatroslav Mimica)
- \* Iluzija (Krsto Papić)
- \* Na papirnatih avionih (Matjaž Klopčič)
- \* Divlje senke (Kokan Rakonjac)
- \* Kad budem mrtav i beo (Živojin Pavlović)
- Mali vojnici (Bahrudin Bato Čengić)

1968

- \* Pohod (Đorđe Kadijević)
- \* Sončni krik (Boštjan Hladnik)
- \* Nevinost bez zaštite (Dušan Makavejev)
- Podne (Puriša Đorđević)
- \* Delije (Mića Popović)
- \* Pre istine (Kokan Rakonjac)
- Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata (Branko Ivanda)
- Uzrok smrti ne pominjati (Jovan Živanović)
- \* Biće skoro propast sveta (Aleksandar Petrović)

1969

- \* Sedmina (Matjaž Klopčič)
- \* Rani radovi (Želimir Žilnik)
- \* Horoskop (Boro Drašković)
- \* Vrane (Ljubiša Kozomara, Gordan Mihić)
- \* Zaseda (Živojin Pavlović)
- \* Zazidani (Kokan Rakonjac)
- Cross Country (Puriša Đorđević)
- Događaj (Vatroslav Mimica)
- \* Nedjelja (Lordan Zafranović)
- \* Lisice (Krsto Papić)

1970

- Lilika (Branko Pleša)
- \* Oxygen (Matjaž Klopčič)
- Biciklisti (Puriša Đorđević)
- Žarki (Đorđe Kadijević)
- \* Bube u glavi (Miloš Radivojević)
- \* Rdeće klasje (Živojin Pavlović)

1971

- \* Mirisi, Zlato, Tamjan (Ante Babaja)
- \* Putovanje na mjesto nesreće (Zvonimir Berković)
- Na klancu (Vojko Duletić)
- \* WR - Misterije organizma (Dušan Makavejev)
- \* Maškarada (Boštjan Hladnik)
- \* Nokaut (Boro Drašković)
- \* Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji (Bahrudin Bato Čengić)
- Mlad i zdrav kao ruža (Jovan Jovanović)

1972

- \* Ko pride lev (Boštjan Hladnik)
- \* Poslijepodne jednog fazana (Marijan Arhancić)
- Društvena igra (Srdan Karanović)
- Pukovnikovica (Đorđe Kadijević)
- \* Živa istina (Tomislav Radić)
- Kiša (Puriša Đorđević)
- \* Majstor i Margarita (Aleksandar Petrović)
- \* Slike iz života udarnika (Bahrudin Bato Čengić)
- \* Bez (Miloš Radivojević)
- \* Plastični Isus (Lazar Stojanović)

# rotterdam

simon popek

## amerika vs. iran: derbi '98



Devetdeseta se bodo očitno zaključila z dvobojem najboljših iz prve polovice – ameriški neodvisneži – in iranskimi režiserji, ki so na svetovni oder tako ofenzivno stopili v drugi polovici. Že iz lanskega Rotterdama smo poročali o dvoboju "velesil" v okviru t.i. *fake cinema* oziroma *non-fictiona*, tokrat pa bodo, vsaj v ameriški polovici, v ospredju vendarle narativni filmi. Letošnji Rotterdam je ponudil obojega v izobilju, lepo število ameriških *off-hollywoodskih* veteranov in še več Irancev, ki so očitno postali ljubljenci nekaterih festivalov; slednji ne nudijo več le običajnega programa, temveč, vsaj kar se mene tiče, že kar nekakšen "večni dvoboj" obeh velesil, prave mestne derbije, nekako tako, kot smo v stari Jugi dvakrat letno gledali Zvezdo in Partizan. Derbija se po svetovnih festivalih praviloma odvijeta na rotterdamskem in locarnskem festivalu, ki z odkrivanjem iranske kinematografije med festivalsko elito gotovo prednjačita. Letos sta dve stvari še posebej očitni: pri ameriških neodvisnežih z zadovoljstvom ugotavljam, da se je končno ustavil plaz posttarantinovskih nasilnih eksekucij, "filmi cinefilov in videastov", ki skorajda brez izjeme niso videli dlje od domačega video-rekorderja in katerih znanje o filmu se je začelo tam nekje okrog *Botra* ali *Bonnie in Clyde* ter končalo s *Šundom*. Ti režiserji so kariero verjetno že končali, v najboljšem primeru pa jih čaka dolgo obdobje video-smetnjakarstva, seveda daleč od kinodvoran. Pri Irancih je drugače; doslej smo bili na festivalih običajno deležni dveh ali treh filmov, z osmimi v Rotterdamu prikazanimi predstavniki pa se pričinja obdobje spoznavanja iranske kinematografske realnosti. Iranski film je danes "in", postal je trend, ki se mu ne bodo izognili niti najbolj komercialni pregledi. Če pogledate svetovne metropole, hitro ugotovite, da se kulturne prestolnice kar tepejo med seboj, kdo bo dobil boljše in popolnejšo retrospektivo iranskega filma. Najprej sta svet obkrožila Mohsen Makhmalbaf in Abbas Kiarostami, sedaj jima sledijo še ostali. Toda če smo doslej gledali res samo najboljše iz Irana, bo s programsko kvantiteto verjetno prišlo tudi neizpodbitno spoznanje, namreč, da ni vsakdo Makhmalbaf ali Kiarostami, in da se tudi v Iranu mestoma posname kakšen povprečen film. Deloma je bil pokazatelj novih festivalskih smernic že letošnji Rotterdam, ki je predstavil nekatere manj znane iranske veterane in celo nekaj prvencev.



## američani: the real blonde

režija Tom DiCillo

DiCillo je znan po svojem satiričnem tonu in ostrem ciničnem robu do ameriške potrošniške družbe; če je v **Živeti v pozabi** (*Living in Oblivion*, 1994) obdelal neodvisni film, ki mu sam pripada (posredno pa tudi Hollywood), je bila tarča njegovega četrtega filma ameriška imaginarna institucija *par excellence*, televizijska *soap opera*. DiCillo je očitno zelo kritičen do svojega dela kot filmskega ustvarjalca, in čeprav so na tapeti tokrat predvsem neveljavljeni igralci, ki so za svoj ultimativni cilj – da bodo nekoč igrali Shakespearove junake – pripravljani igrati tudi v najbolj osladnih žajfnicah ali Madonninih video-spotih, posredno znova osmeši režiserja (ponovno v podobi Steva Buscemija), se pravi samega sebe. *Real Blonde* je pravi *american indie* film o zgubah, le da DiCillo ne govori o delavcih v tovarni, zapitih brezposelnih ali džankijih, kakor so Ameriko videli njegovi predhodniki, Paul Schrader, Gus van Sant in še kdo, temveč svoj izdelek zapakira v identično vizualno teksturo kot je "tema", ki jo kritizira. Zato *Real Blonde* tudi izgleda kot poceni italijanski teve ljubič; toda duhovno je film zelo zelo inteligentna komedija.



## deconstructing harry

režija Woody Allen

Če sem prej omenjal končno iztrebljenje posttarantinovske "generacije", sem skorajda pozabil na Woodyja Allena, katerega verbalni arzenal v *Harryju* je skorajda tako sočen in ofenziven kot v najbolj trdih delih **Šunda**; če se namreč ozrem na Woodyjev zelo obsežen opus in če približno zaupam svojemu spominu, bi lahko stavil, da besed kot *fuck*, *cunt*, *bitch*, *asshole* (v različnih izpeljavah) ter ostalega, nisem slišal več kot za prgišče – pa še takrat zelo potihno. Še najbolj radikalen se je mi je zdel besednjak Sydneya Pollacka v **Možeh in ženah** (*Husbands and Wives*, 1992). V *Harryju* jih Woody očitno uporablja namesto vezajev in ločil, pa tudi sicer igra zelo nevrotičnega človeka, pisatelja Harryja Blocka, ki se – kako pomenljivo – spopada z ustvarjalno blokado, mimogrede pa še s svojim življenjem oziroma tremi

nekdanjimi ženami, katerih intimno življenje je po ločitvah zelo grafično opisal v svojih "fikcijskih" romanih. In če je grdo ravnal z nekdanjimi ženami, kako je pisal šele o ljudeh, ki jih ni nikdar ljubil? Ne preseneča torej, da se skuša Harry pred blokado rešiti s pobegom v svoj namišljeni, imaginarni svet, v katerem se mu maščujejo vsi njegovi junaki – kar pa gledalec ugotovi šele na koncu filma, ko Harry najde "protistrup". Ideja filma sama po sebi ne bi bila nič posebnega – tipa pač preganja nočna mora, lastna senca oziroma preteklost – če Woody naracije z mnogimi naključnimi junaki, ki v film vstopajo in izstopajo kot po tekočem traku, ne bi povsem razdrobil, do te mere, da postane že kar moteče – a le do takrat, ko se gledalec zave, v čem je sploh štos filma. Ko že govorim o štosih, teh je v filmu – povsem naključnih in karseda izven konteksta – toliko, kot v zlatih časih ameriške *screwball* komedije, od minimalističnih verbalnih biserčkov, do klasičnih allenovskih hipohondričnih preganjav, med katerimi je preprosto treba omeniti "problem" Robina Williama, ki nekega dne preprosto ni več "izostren", ni več "v fokusu": tako sredi perfektne ostre slike na platnu gledamo neostrega Williama (njega je Woody seveda izbral zaradi vsem znanih fizičnih karakteristik in glasu, da bo tudi "neizostren" takoj prepoznan); ko pride domov, ga žena začudeno vpraša, ali je zbolel, on pa odgovori, da je zdravje sicer v redu, da je le "izven fokusa".

Tako pri DiCillo kot Allenu gre za tipični huronski komediji z ostrim robom, kakršnih zadnja leta enostavno niso več snemali, niti Woody ne, in če bi *Harry* nastal leto dni kasneje, bi ga lahko obtožili svojevrstnega parodiranja Fincherjeve **Igre** (*The Game*, 1997).

## gummo

režija Harmony Korine

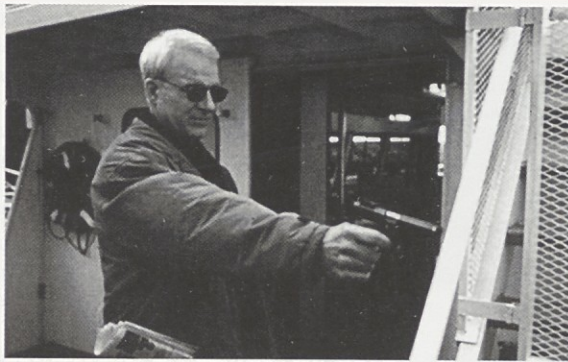
Režijski prvenec danes 23-letnega scenarista Clarkove **Mularije** (*Kids*, 1995) bi lahko razglasili za najbolj radikalen (*mainstream*) film devetdesetih. Eno je jasno: Korine sovraži narativni film, kar da na vsakem koraku jasno vedeti, in ko našteva svoje "očete", Cassavetes, Godarda, Bressona, Herzoga, Keatona, Fassbinderja, v oči bode predvsem odsotnost dveh imen, Buñuela in Lyncha, oziroma dveh njegovih filmov, **Zlate dobe** (*L'Age d'or*, 1930) in predvsem **Eraserheada** (1977), ki je med cinefilni nekako obveljal za "poslednji pravi kulturni film" – v *mainstream* okvirih seveda. V primeru *Gumma* gre za t.i. *plotless* film, za serijo med seboj nepovezanih sekvenc, kjer sta skupna le glavna "junaka" (bolj anti-junaka), mulca iz ameriške izgubljene generacije 90-ih, ki se cele dneve potikata naokrog in za denar streljata mačke (končali bodo v kitajski restavraciji!). Nore ideje, mestoma celo nagnusni prizori, gotovo pa veliko spontanega smeha, ki ga film prinaša – vse to je občudovanja vredno, še posebej v sodobni "neodvisni" ameriški produkciji, čeprav verjetno ni nobena skrivnost, da za film, kakršnega je naredil Korine, ni potreben noben strašanski talent, le zelo močna in nenavadna imaginacija. Korina sedaj čaka – v njegovem primeru stopnjevana – najtežja etapa kariere, drugi film, s katerim bo pokazal pravi obraz; v avantgardi mu seveda ni mesta, še en *Gummo* bi pomenil capljanje na mestu, ostane mu torej le naracija. Kam torej, Harmony?

## spanish prisoner

režija David Mamet

Odličen *psiko-thriller*, v tradiciji Mametovega prvenca **Hiša iger** (*House of Games*, 1987). Campbell Scott je Joe Ross, biznismen, ki za veliko firmo iznajde formulo strašanske vrednosti, ki naj bi prinašala ogromne dobičke, nakar za korporacijo in šefa (Ben Gazzara) nenadoma postane odvečen finančni balast; z njim se prično igrati kot z žogico, le da pri Mametu, kot je pri njem navada, ne gre za igro, temveč za življenje. Ross na karibskih otokih, kjer naj bi navezal stike s potencialnimi kupci, spozna skrivnostnega bogataša Jimmyja Della (Steve Martin), ki mu ponudi pravno pomoč in nasvete, toda tedaj se kalejdoskop *twistov* in

Spanish prisoner  
Year of the horse  
Men with guns  
Bible and the gun club



zamenjanih identitet šele prične, Mamet pa gledalca inteligentno obrača do konca filma. Rossu formulo seveda kaj kmalu sunejo, ljudje, za katere je mislil, da jim lahko zaupa, so ga obrnili, vsa operacija pa je nastavljena tako, da je/bo obtožen tudi umora in drugih nelegalnih zadev. *Spanish Prisoner* je zgodba o zaupanju, oziroma, kakor priznava Mamet, "lahkoten film", posvečen Hitchcocku, izumitelju "lahkotnega thrillerja", ter njegovim filmom kot denimo **Mož, ki je preveč vedel** (*The Man Who Knew too Much*, 1956) ali **Sever-severozahod** (*North By Northwest*, 1959), čeprav bi Mametu le stežka pritrtil, da gre v njegovem primeru za lahkoten film, saj za natančnejšo interpretacijo dobesedno kliče po večkratnem ogledu. Sam naslov filma je, kakor Rossu pove FBI agent, termin za klasično prevaro in izigranje človeškega zaupanja. Takole gre agentova obrazložitev: "It's an interesting setup, Mr. Ross. It is the oldest confidence game on the books. *The Spanish Prisoner... Fellow says, him and his sister, wealthy refugees, left a fortune in the Home Country, he got out, girl and the money stuck in Spain. Here is her most beautiful portrait. And he needs money to get her and the fortune out. Man who supplies the money gets the fortune and the girl. Oldest con in the world.*" Pri prevari je seveda soudeležen tudi gledalec sam, čeprav ne gre za klasični hitchcockovski *whodunit*, in če tokrat pogrešamo Mametovega stalnega igralca, Joeja Mantegna, je z novim filmom odkril nov prepričljiv negativni "argument": Steva Martina, enega najprepričljivejših in hladnih negativcev, kar jih je zadnja leta dal ameriški žanrski film.

## year of the horse

režija Jim Jarmusch

Jarmuschev koncertni film o Neilu Youngu, "največjemu živečemu Kanadčanu", in njegovem bendu Crazy Horse ima povsem preprost problem, na ravni identifikacije namreč: predvsem ne gre za "film Jima Jarmuscha", saj smo vsi njegovi fani nekako razočarani, ker gre pač "le" za dokumentarec; tisti, ki sovražijo Youngovo glasbo, pa sploh. Po drugi strani smo razočarani tudi Youngovi fani, saj v filmu ne slišimo drugega kot do skrajnosti razvlečene (koncertne) izvedbe nekaterih njegovih najbolj eksploatiranih pesmi (npr. *Like a Hurricane*). Tisto, kar je Young napisal za **Mrtveca** (*Dead Man*, 1995), se je idealno vklopilo v dekadentno Jarmuschevo vizijo ameriškega žanrskega filma, tole pa je skorajda dveurna hipijada, ki bi ji naredil Jarmusch še največjo uslugo, če bi jo preprosto izdal na cedēju. A zvok, ta temeljni faktor glasbenega dokumentarca, je božanski, zato je za gledalca edina rešitev, da zapre oči in se prelevi v poslušalca. Problem filma je namreč v njegovi popolni "negledljivosti" – ne le zaradi povsem kockaste in razpacane slike (8mm in video – "respectible", kakor veleva najavna špica –, ki ju je povečal na 35mm), temveč zaradi Jarmuschovega vztrajanja na obeh obskurnih slikovnih nosilcih; video in 8mm trak bi lepo prišla do izraza še s kombiniranjem vizualnih tehnik, nekako tako kot je to počel Oliver Stone v **Rojenih morilcih** (*Natural Born Killers*, 1994), očitno pa je Jarmusch želel pokazati, da je še vedno "radikalni avtor newyorškega *undergrounda*". Film je morda gledljiv na teve zaslonu, na dvakrat večjem platnu, kot ga denimo premore Šiška, pa povzroča glavobol, če že ne omedlevico. Problem je tudi koncept dokumentarca benda

Crazy Horse, saj ob desetminutnem kitarškemu izživiljanju ob vsakem komadu, ki jih Jarmusch spušča v celoti, bore malo časa ostane za *backstage* štose in "historični vpogled" v bend, ki v sedanji postavi skupaj nastopa že od leta 1972 naprej. Verjetno ima kitarist skupine kar prav, ko Jarmuscha v šali označi za newyorškega artsy-partsy intelektualca, ki hoče več kot četrstoletno zgodovino benda stlačiti v slabi dve uri.

## men with guns

režija John Sayles

Za Saylesov status enega najinteligentnejših ameriških populnih avtorjev (scenarij, režija, montaža) so *Možje s puškami* precejšnje razočaranje, saj gre za predolgo, premorečo in premalo zanimivo pustolovsko avanturo, posneto v španskem jeziku nekeje v pragozdovih latinske Amerike, z mističnimi, pravljimi nastavki (podobno kot v njegovem **The Secret of Roan Inish**, 1994). Sayles film prične z Indijanko, ki svoji hčerki pripoveduje zgodbo o utopističnem latino-ameriškem zdravniku; ta želi na podeželju (bolje rečeno v džungli) obiskati svoje nekdanje študente, a se sooči z nasiljem, ugrabitvami in pobijanem; njegove nekdanje študente naj bi pobili "ljudje s puškami". Bolj kot pod vodstvom malega mulca zdravnik rine v džunglo, več je svinjarije; domorodci so nekomunikativni, ovirajo ga tudi uporniški gverilci in "uradna" vojska, nazadnje pa, ko misli, da bo našel vsaj eno študentko, zdravnik umre zaradi srčnega napada. *Men With Guns* daje vtis tipično osebnega, vse-življenjskega projekta, na katerega realizacijo je režiser čakal predolgo, nastal pa je predolg film (128 minut), kjer že tako počasno naracijo ubijajo še *flash-backi* zdravnikovih sogovornikov, ki pripovedujejo svoje legende iz preteklosti in na katere naj bi se nanašala usoda njegovih študentov. V tem se film tudi razlikuje od sijajne **Samotne zvezde** (*Lone Star*, 1996), saj je Sayles legendo tam apliciral na gibalo filma in na samo bistvo, v *Men With Guns* pa legenda bolj kot razlaga oziroma bistvo deluje kot posiljeno mašilo, s katerim naj bi "oplemenitil" zgodbo.

## bible and the gun club

režija Daniel J. Harris

Harrisov film ima ustrezno in referenčno predzgodovino: brata Maysles, Albert in David, sta leta 1969 posnela znameniti dokumentarec **The Salesman**, v katerem sta s kamero spremljala trgovske potnike, ki so po stanovanjih ameriškega nižjega srednjega razreda prodajali Sveto pismo. Harris se je po drugi strani oklenil fikcije, prav tako v črno-beli tehniki (za 40.000 dolarjev, na kreditne kartice!), kjer naši "možje v črnem" (črna obleka, bela srajca, črna kravata) v paketu prodajajo – pozor! – Biblijo in pištolo, in to najrevnejšim ameriškim slojem v okolici Las Vegasa, kjer se v istem času vsako leto odvije konvencija Bible & Gun Cluba! Tam razglasijo najuspešnejše prodajalce minulega leta, podelijo nagrade in razdelajo strategijo. Zveni atraktivno, a problem Harrisovega filma je prav v njegovi "lažnosti", fiktivnosti torej – pa naj bo še tako nizkoproročunska. Zares ni jasno, zakaj se Harris ni lotil dokumentarca v pravem pomenu besede, saj naslov njegovega filma združuje dve morda najbolj reprezentativni "obsesiji" oziroma prepoznavna indikatorja ameriške družbe zadnjih dvesto let: vero v Boga in človekovo pravico do samoobrambe, ustavnega člana, ki ga ne morejo spremeniti še tako nasilne ekshibicije mladoletne Amerike v zadnjem času. Na eni strani se skuša *Bible and the Gun Club* s svojo raskavo črno-belo fotografijo, neprofesionalnimi igralci in gverilsko produkcijo spogledovati z dokumentarcem, na drugi pa gledalcu ponuja popolnoma neprepričljive in ekscitne igrane prizore, v katerih se "kupci" bolj kot nad Biblijo navdušujejo nad orožjem, glavnino filma pa avtor itak le "pripravlja teren" našim prodajalcem, ki se med sabo le pogovarjajo o nepomembnih stvareh ter gledajo za ženskami. Kje je pa ameriški nizki sloj?

# iranci: ayneh

Zrcalo/The Mirror  
režija Jafar Panahi

Zmagovalec festivala v Locarnu '97. Panahi je znova najel deklico iz **Belega balona** (*Badkonak-e sefid*, 1995), da bi mu igrala dekle, katere mati po šoli ne pride iskat. V "filmu" deklica, ki hodi v drugi razred osnovne šole, ne ve točno, kje je doma, zato se z avtobusi nekaj časa brezupno vozi po mestu, potem pa – pozor! – ji je v nekem trenutku vsega zadosti ter odkloni nadaljnje sodelovanje pri snemanju filma in se odpravi domov! "*Ker me bodo imeli vsi za neumno smrkljivo, ki ne ve, kje je doma, ker se moram kar naprej jokati in me bodo imeli vsi za cmero, in nenazadnje, ker nisem prvošolka, ampak sem že v drugem razredu!*", so njeni poglobitvi motivi za odhod. Toda mikrofon ostane pripet na njeni obleki, filmska ekipa pa se odloči, da jo bo snemala naprej; sedaj se deklica znajde v situaciji, ko zares ne ve točno, kje je doma; pri tem sreča "igralko" iz filma, starko, ki v sijajnem prizoru izreče temeljne besede *Zrcala* in na nek način nove iranske kinematografije nasploh; na dekličino vprašanje, če je tudi ona na snemanju govorila vnaprej napisane besede, odgovori, da "*ko bi vsaj bile napisane, je pa tudi v resnici tako*" (govorila je predvsem o mladini brez bontona in morale). Odlični film, s premnogimi gagi in dovtipi (starec, ki ne more prečkati prometne ulice; šlogarica, ki bodoči nevesti svetuje, naj zapravlja karseda veliko moževega denarja, ker da ga bo v nasprotnem zapravil za druge stvari; taksist, zagovornik teze o ženah za štedilnikom: namreč, *če so zaposlene, svoj denar tako ali tako zapravijo za obleke in šminke, jaz moram pa še kuhati, tako pa za imam isti denar doma vse poštmano*, ipd.).

## leila

režija Dariush Mehrjui

Mehrjui je iranski veteran, ki snema že od sredine šestdesetih naprej, večina njegovih filmov pa govori o odnosu med moškimi in žensko. *Leila* bi bila zlahka tudi evropski film, morda celo ameriški *indie*, saj pripoveduje univerzalno zgodbo, ki ni – kot večina produkcije – tesno vezana na iransko zgodovino in realnost: *Leila* in Reza se poročita, toda zdravnik kmalu ugotovijo, da je ona neplodna; Rezi je vseeno, pripravljen jo je enako ljubiti še naprej, toda na prizorišče stopi njegova mati, od edinca seveda pričakuje potomca, ki naj bi nadaljeval večstoletno družinsko tradicijo. Pritisk je dejansko tako močan, da se Reza nazadnje poroči z drugo žensko, ki naj bi mu le rodila otroka, sicer pa bi še naprej živel z Leilo, nakar ona pade v depresijo. Mehrjui film kljub temu konča optimistično, saj čez nekaj let, po ponovnem srečanju (on je že davno ločen in vzgaja hčerko) *Leila* metodološko zaključí, "*če Rezova mati ne bi tako vztrajala na njeni razvezi, se to lepo dekletce ne bi rodilo*". Na nek način preseneča, da filma v Iranu niso prepovedali, tema je namreč za iransko družbo moralno vse prej kot "korektna", sicer pa Mehrjuiju lahko očitamo predvsem uporabo Leilinega povsem nepotrebnega notranjega monologa, ki preprosto moti, režiser pa je s tem vnesel "nedopustni", za iranski film kar žaljivi element – *off* narativni glas junakinje.

## mosafere-jonub

Popotnik iz juga/Traveller From the South

režija Parviz Shahbazi

Štirinajstletni Reza (očitno gre za najpopularnejše iransko moško ime, pojavlja se tako rekoč v vsakem filmu) potuje iz juga države v Teheran, da bi obiskal teto; na vlaku sreča starko, ki potuje na avion, da bi po 16. letih obiskala sina v Nemčiji. Na vlaku jo okrađejo, toda Reza prepozna tatove, s tem pa njegova zveza s starko še ni končana. V Teheranu ji zaradi opešanega zdravja pomaga s kovčki, nato se starki polomijo očala in od takrat je Reza postavljen v vlogo njenega varuha in vodiča (dobesedno oči); toda ko jo zadene še srčni infarkt in jo odpeljejo v bolnico, mora Reza najti denar za njeno operacijo; prodaja njene stvari, zlatnino ipd. Nazadnje ostane sam in očitno nima druge izbire, kot da se vrne domov, na jug. Male reminiscence morda celo vodijo h

Kiarostamijevemu **Kje je hiša mojega prijatelja?** (*Khaneh-ye doust kojast?*, 1988), saj gre med drugim (posredno) tudi za oris trdega, hladnega, birokratskega, tako rekoč nečloveškega odnosa odraslih do otrok v Iranu; sicer pa Shahbazija in Kiarostamija veže še eno sodelovanje; skupaj sta napisala scenarij za Panahijev **Beli balon**.

## mooshak-e kaghazi

Paper Airplanes/Papirnati avioni

režija Farhad Mehranfar

S prvim režiserjem bi bil tale prvenec lahko precej boljši, saj obravnava tako rekoč temeljno obsesijo Irancev – kino. Starec in njegov nečak s kombijem potujeta po provincah severnega Irana in s potujočim "kinom na prostem" ruralnemu prebivalstvu prikazujeta filme. Ti večinoma sploh ne vedo, kaj film je, in prav iz tega bi Mehranfar lahko vlek veliko cinefilskih in poetičnih elementov, tako pa se prvo polovico ukvarja z lokalnimi običaji tamkajšnjega prebivalstva (kar je sicer čisto v redu, a ne spada v kontekst filma), šele v zaključku pa potegne par "pravih" potez: omeniti je treba vsaj prizor, ko starec zvečer vendarle prikaže film, v katerem v nekem trenutku junake preseneti dež, ko pa se vlije tudi v resnici, so gledalci prepričani, da je to zaradi filma oziroma da na filmu dežuje zaradi dežja v resnici. Solidno, a brez velikih presežkov.

## tarh

Projekt/Project

režija Bahman Kiarostami

Bahman Kiarostami je seveda Abbasov sin, *Projekt* pa je serija video-posnetkov vaj za Abbasov **Okus po češnjah** (*Tam-e ghilass*, 1996); pravzaprav niti ne gre za vaje, temveč za avdicijo, za "rekrutiranje" igralca (vemo, da Kiarostami, kot večina ostalih iranskih režiserjev, vedno uporablja naturščike), ki naj bi odigral izbranca, ki na koncu z zemljo posuje samomorilca Badiija. Kiarostami kot vedno tudi tu manipulira z zavestjo posameznika, saj kandidatoma očitno sploh ne pove, da bo šlo le za film. Tako dobi tisto pravo, avtentično reakcijo navadnih ljudi, ki tovrstno početje seveda večinoma odklanjajo. Ne gre torej le za reportažo o snemanju filma, temveč dejansko za vivisekcijo mojstrovih delovnih navad in metod. Abbas Kiarostami je režiser in kot tak manipulira do skrajnosti. Najlepša v filmu pa je zaključna ugotovitev gledalca, da so Kiarostamijeve besede, s katerimi je med avdicijo nagovarjal kandidate, nazadnje tudi v resnici vključene v film-fikcijo, da gre torej za popolno improvizacijo, ki definitivno dokazuje, da je tudi *Okus po češnjah* v neki meri psevdo-dokumentarec.

## safari be diare mosafer

Potovanje v deželo Popotnika/Journey to the Land of 'The Traveller'

režija Bahman Kiarostami

Kiarostami po več kot dvajsetih letih išče človeka, ki je v njegovem celovečernem prvencu **Popotnik** (1974) igral mulca, nogometnega obsedena, ki naredi vse, da bi prišel na nogometno tekmo v Teheran – in nazadnje tekmo prespi. "Igralec" (seveda je bil naturščik) je sedaj v tridesetih letih svojega življenja, in ko mu Kiarostami na njegovem domu film ponovno zavrti, pridejo na dan emocije in spomini ter seveda Kiarostamijeva vprašanja, kako danes gleda na junakovo obnašanje. Kot pove "igravec", mu takrat ni bilo všeč, da junak izgubi, da tako željeno tekmo prespi, da pa mu je danes jasno, zakaj je bil Kiarostami tako trd in neizprosen z njim. *Potovanje* bi lahko bilo tudi parafraza oziroma ekvivalent Abbasovega **In življenje teče dalje** (*Va zendegi edameh darad*, 1992), nadaljevanja *Kje je hiša mojega prijatelja?* in drugega filma velike trilogije; Abbas svojim junakom očitno ne da miru; če se dolgočasi ali v pripravi nima ravno kakega novega projekta, gre v "inventuro" svojih nekdanjih igralcev – naturščikov, kjer jih maltretira podobno kot med snemanjem "uradnega" filma. *Potovanje* je – kot pravi napis na začetku – "prva vizualna izkušnja" Abbasovega sina.



Ayneh  
Mosafere-jonub  
Mooshak-e kaghazi  
Safari be diare mosafer

igor kernel

# orrore all'italiana



L'orribile segreto del dottor Hichcock (1962)

Riccarda Frede

V okviru ene od sekcij rotterdamskega filmskega festivala se je nedavno odvijal program italijanskega "horrorja". Prikazanih je bilo vsega skupaj osem filmov štirih avtorjev: **Beatrice Cenci** (1956) in **Lo spettrò** (1963) Riccarda Frede, **Non si sevizia un paperino** (1972) in **L'aldilà** (1981) Lucia Fulcija, **Anthropophagous** (1981) in **Endgame / Bronx lotta finale** (1983) Aristida Massacesija ter **L'uccello dalle piume di cristallo** (1969; pri nas z naslovom *Skrivnost črne rokavice*) in **Profondo rosso** (1975; pri nas *Rdeče globine*) Daria Argenta.

Ko sem pred časom že pisal na to temo (*Orrore, sesso e violenza, Ekran*, maj 1992), sem omenil, da se danes več ali manj vsi cinefili zavedajo, da "spaghetti" western pomeni ključno fazo v evoluciji tega žanra, nikomur pa se ne zdi tako samo po sebi umevno, da je Leone, ko je črpal iz dediščine Forda, Boetticherja in Manna, počel natanko isto, kar so v odnosu do svojih vzornikov delali avtorji italijanskih spektaklov, grozljivk, srhljivk, znanstveno-fantastičnih, vohunskih in pustolovskih filmov. Pa vendar se je dogajalo prav to: najboljši primerki iz italijanskih žanrskih ciklov pomenijo "osupljivo dovršeno kombinacijo posnemanja, rekonstrukcije, reinpretacije in baročne nadgradnje izbrane predloge". Kot je v spremnem besedilu za rotterdamski program, v katalogu, objavljenim pod naslovom *The stepbrothers of Neo-realism*, zapisal Stefano della Casa, so bili italijanski filmi iz najrazličnejših žanrskih ciklov (s katerimi so v Italiji začeli v petdesetih, dosegli njihovo "zlato dobo" v šestdesetih letih, dokler se ni večina izpela v sedemdesetih, preostali pa v osemdesetih letih) dejansko pozabljeni. In če jih je takšna usoda doletela v njihovi domovini, ni treba posebej poudarjati, da so drugod pozabi še bolj izpostavljeni. Italijanski filmi žanra "orrore" so danes popolnoma marginalizirani. Tistih nekaj naslovov, ki jih tu in tam še posnamejo, je narejenih zgolj zaradi zanimanja zanje na tujem (kar pa je še vedno boljša usoda kot tista, ki je doletela ostale žanre: ti prehoda v devetdeseta leta – v kolikor niso omagali že prej, tako kot western in peplum – niso preživeli, zato so danes mrtvi in pokopani). Italijanska filmska industrija se je očitno zreducirala na proizvodnjo debilnih komedij (kot je v svojem zadnjem intervjuju potožil Lucio Fulci), medtem ko na drugi strani snemajo "umetniške" filme, namenjene prikazovanju na festivalih in pobiranju nagrad. Zato se je zanimivo ozreti dobrih štirideset let nazaj in se spomniti začetkov ciklusa "orrore", ki je vsemu navkljub vendarle izpričal precejšnjo mero trdoživosti. Serijo italijanskih filmov, ki sodijo v ciklus "orrore", je leta 1956

sprožil Riccardo Freda s svojim filmom *I vampiri*, ki mu ga je posnel (in nato tudi do konca režiral) Mario Bava. Stefano della Casa – tako kot večina drugih, ki se lotevajo te teme – piše, da so začetki italijanskega "orrore" cikla vezani na Hammerjev "horror revival", ki naj bi ga posnemali. Dejansko pa se serija Hammerjevih "horrorjev" začne šele leta 1957, s filmom *The Curse of Frankenstein*, ki mu je naslednje leto sledil *Dracula* (oba je režiral Terence Fisher). *I vampiri* so torej precej bolj izvirni, kot se navadno misli, pač pa je več kot verjetno, da so Hammerjevi "sci-fi" šokerji *The Quatermass Xperiment* (1955, Val Guest), *X the Unknown* (1956, Leslie Norman) in *Quatermass II* (1957, Val Guest) navdihnili Fredin film *Caltiki, il mostro immortale* (1959; dejansko ga je praktično v celoti režiral Bava – prim. Mario Bava, slovar cineastov). *I vampiri* so pomembni zaradi še ene podrobnosti: z njim so italijanski avtorji namesto svojih imen pričeli množično uporabljati anglo-ameriške psevdonime (mnogi od njih so jih uporabljali po več); ta praksa pa se je zavlekla tudi še v devetdeseta leta. Freda je namreč pred snemanjem tega filma naredil "raziskavo tržišča", ki mu je razkrila, da so Italijani prepričani, da edinole Američani znajo delati grozljivke. Zato je Freda sam prevzel psevdonim Robert Hampton, Maria Bavo pa je nagovoril, naj bo John (včasih tudi Marie) Foam ("Foam" v angleščini pomeni isto kot "Bava" v italijanščini, namreč "peno"). In ker je Freda še dostavil, da so najboljši "stari" ameriški priimki, je Bava s svojim značilnim smislom za humor kasneje kot režiser dostikrat uporabljal psevdonim John M. Old – le kateri priimek bi pač bil lahko še "starejši" od priimka "Old"? Psevdonim njegovega sina Lamberta Bave, ki je leta 1980 prav tako začel samostojno režirati, je še bolj zabaven, saj se glasi John Old Jr. (kar dobesedno pomeni John "Stari – mlajši").

Na tem mestu se je nemogoče spuščati v podrobno analizo pomembnosti filmov Riccarda Freda in Maria Bave za nadaljnji razvoj žanra "orrore". Omenimo le še fenomen britanske igralka Barbare Steele, ki je po njuni zaslugi postala kraljica tega žanra v Italiji šestdesetih let. Lansiral jo je Bava s filmom *La Maschera del demonio* (1960), nato pa je Freda z njo posnel še *L'orribile segreto del Dottor Hichcock* (1962) in *Lo spettro* (uvrščen v rotterdamski program). Sledili so *I lunghi capelli della morte* (1964, Antonio Margheriti), *Danza macabra* (1964, Antonio Margheriti), *Amanti d'oltretomba / Nightmare Castle* (1965, Mario Caiano), *La sorella di Satana / The She Beast / The Revenge of the Blood Beast* (1965, Michael Reeves – italijansko-jugoslovanska koprodukcija) in *Cinque tombe per un medium / Terror Creatures from Beyond the Grave* (1965, Massimo Pupillo). Nastopi v ZDA – *Nihalo groze (The Pit and the Pendulum)* (1961, Roger Corman), *The Crimson Cult / Curse of the Crimson Altar* (1968, Vernon Sewell) idr. – so njen sloves le še utrdili. Danes malokdo ve, da je Barbara Steele igrala tudi v precej opaznih filmih, ki niso "horrorji" (med drugim je nastopila v Fellinijevem *Osem in pol* ter Schlöndorfferjevem *Mladem Törlessu*); četudi je sprva trdila drugače ("Ljubim čarovništvo, nadnaravno, vse, kar je intuitivno. Ne maram ljudi, ki so pretirano racionalni."), ji je oznaka kraljice "horrorja" konec šestdesetih let že začela presedati, dokler ni nazadnje izjavila: "Nikoli več v življenju nočem več vstati iz nobene pof... krste!" Nekaj časa je potem nastopala na ameriški televiziji, trikrat pa lahko ugibate, s kakšnimi filmi je izvedla svoj "come-back" na veliko platno: to so bili *They Came From Within* (1977) Davida Cronenberga, *Piranha* (1978) Joeja Danteja in *Silent Screem* (1980) Dennyja Harrisja.

Najboljši filmi iz "klasičnega" obdobja italijanskega "orrore" cikla niso nikoli prišli v naše kinodvorane. Videli smo sicer štiri filme Daria Argenta (*Skrivnost črne rokavice, Rdeče globine, Mačka z devetimi repi / Il gatto a nove code*, 1971 in *Phenomena*, 1984), vendar pa Argento že spada v "novo generacijo" italijanskih režiserjev tega žanra; poleg tega pa je eden tistih, ki jih res ni treba posebej predstavljati. Kljub temu pa so k nam (po pomoti?) zašli trije zanimivi primerki iz cikla "orrore", ki jih je vredno omeniti. To so *Okovi groze (Il mulino delle donne di pietra)*, 1960) Giorgia Ferronija, *Okrutno nežne (Il delitto del diavolo)*, 1971) Tonina Cervija in *Nekaj se plazi v mraku (Qualcosa striscia nel buio)*, 1971)

Maria Coluccija. Ferronijev film je s svojo halucinantno atmosfero eden najboljših italijanskih "horrorjev" tega obdobja in obenem tudi najboljši film tega režiserja (ki je bolj znan po svojih westernih). Okrutno nežne so precej nasilna poema o svobodi, simbolizira pa jo dolgolasi mladenič na motorju, ki pade v krepnje trem čarovnicam – te ga na koncu filma (dobesedno) raztrgajo (potem ko podleže njihovim čarom in se s tem odreče svoji neodvisnosti). Nekaj se plazi v mraku pa se na novo loteva teme "stare črne hiše", v kateri se znajde skupina ljudi, ki so se, odrezani od sveta, prisiljeni soočiti z duhom pokojnega lastnika, ki se je ukvarjal s črno magijo. Če kot izhodišče še enkrat vzamemo že v uvodu zapisane besede Stefana della Case o italijanskem filmu, ki je "pozabil na svoje korenine", ne bi smelo biti dvoma, da je opozarjanje na ta del filmske zgodovine koristno opravilo. Toda glede na to, da je skupno število italijanskih filmov, ki sodijo v okviru oznake "orrore", zelo visoko, je v tej zvezi vprašljiva že smiselnost predstavitve zgolj osmih filmov, pa čeprav bi bilo teh nekaj naslovov še tako skrbno izbranih. Problem je seveda v tem, da so – milo rečeno – nerazumljivi tudi kriteriji, po katerih so se prav ti filmi znašli v omenjenem programu. Če je bil namen programa opozoriti na "pozabljene" filme – kaj torej v tem izboru počne Dario Argento, ki je vse prej kot "pozabljen"? Argento, ki je bil, preden je postal režiser, filmski kritik, zna že vseh trideset let, odkar snema filme, zelo dobro opozarjati nase z glasnim "ropotanjem", tako da je gotovo edini italijanski avtor grozljivk, za katerega so slišali tudi tisti, ki filmov tega žanra sicer sploh ne gledajo (s kančkom ironije bi seveda lahko zapisali, da morda temu le ni tako in da tudi Argento tone v pozabo, če bi seveda sodili po podatkih v katalogu: v Argentovi filmografiji so namreč "pozabili" napisati tiste, ki jih je posnel v



Il mulino delle donne di pietra (1960)  
Giorgia Ferronija

devetdesetih letih). In zakaj je v program uvrščen *L'uccello dalle piume di cristallo*, njegov prvenec, ki je sicer dober film, vendar pa – če bi hoteli biti zares dosledni – kljub vsej svoji srhljivosti ne spada v žanr "orrore", temveč v "giallo"? Nekaj podobnega bi lahko napisali tudi glede Lucia Fulcija. Oba njegova filma sta sicer dobro izbrana, pri čemer je *Non si sevizia un paperino* njegovo najljubše in verjetno tudi najboljšo delo. Toda poleg Argenta in Lamberta Bave je bil Fulci (vse do svoje smrti leta 1996) eden redkih "orrore" avtorjev, ki so jih dobro poznali tudi na tujem, skupaj s to dvojico in Michelom Soavijem pa je bil tudi eden od "velikih štirih", ki so v Italiji devetdesetih let edini sploh še lahko snemali grozljivke, torej bi tudi njega težko uvrstili med zares "pozabljene". In Aristide Massaccesi? Od okoli dvesto filmov, ki jih je režiral, jih je dve tretjini pornografskih, njegove grozljivke pa bi lahko preštel na prste ene roke, tako da je vse prej kot tipičen predstavnik žanra "orrore". Njegov *Anthropophagous* (v katalogu naveden kot *Antropophagus*) je resda kulturn "horror" ("sequel" tega filma, ki ga je prav tako režiral Massaccesi, smo – pod naslovom *Absurd v grozljivi noči* –

videli tudi v naših kinodvoranah), njegov *Endgame* pa v tem programu nima kaj iskati, ker spada v žanr "fantascienza / guerrieri del futuro" in ne v "orrore". Tako nam preostane še Riccardo Freda, ki si med vsemi štirimi avtorji edini zares zasluži uvrstitev v ta program – če naj bi bil njegov namen dejansko "iskanje pozabljenih korenin" italijanskega filma. Toda čemu je bila v programu prikazana njegova *Beatrice Cenci* (mimogrede: slika iz tega filma v katalogu rotterdamskega festivala je reprodukcija promocijske fotografije Morava filma, o čemer pričata napis "Beatrice Čenci" in znak beograjskega distributerja, po zaslugi katerega smo ta film videli tudi v slovenskih kinodvoranah)? Gre za enega najboljših filmov Riccarda Frede (ko je bila leta 1994 v Francoski kinoteki retrospektiva Micheline Presle, je ta igralka Beatrice Cenci posebej izpostavila v izboru tistih njenih filmov, ki so ji bili še posebej pri srcu), vendar pa – kljub nekaterim grozljivim prizorom (mučenje, usmritev glavne junakinje – *Beatrice Cenci* še zdaleč ne spada v žanr "orrore", ker je v osnovi standardna kostumska medlodrama z nesrečno ljubezensko zgodbo, postavljeno v čas italijanske renesanse. In ne morem si kaj, da v tej zvezi ne bi omenil še ene zabavne podrobnosti: Stefano della Casa v svojem že omenjenem besedilu piše, da se "danes nihče več ne sramuje védenja, da je bil Riccardo Freda največji italijanski režiser pustolovskih filmov" in da je Bertrand Tavernier (pod naslovom *La Passion Béatrice*) posnel "remake" njegove *Beatrice Cenci*. Morda se Italijani Frede res ne "sramujejo" več, zelo značilno v tem kontekstu pa je, da je della Casa (v isti sapi, ko govori o Tavernieru) "sram" zapisati, da je leta 1969 "remake" *Beatrice Cenci* posnel tudi Lucio Fulci (film so kritiki raztrgali), tako kot "pozabi" (če pač že govorimo o problematiki "pozabljanja" lastne filmske zgodovine), da je Fredina *Beatrice Cenci* prav tako "remake" istoimenskega filma Guida Brignoneja iz leta 1941. V kontekstu programa pomeni Fredin *Lo spettro* soliden izbor, vendar bi bil neprimerno boljši *L'orribile segreto del Dottor Hichcock*, glede na to, da je *Lo spettro* "sequel" tega filma. Seveda pa bi bilo daleč najbolj umestno, da bi se namesto obeh na programu znašli *I vampiri*, s katerimi se je vse skupaj začelo.

Če sama projekcija zgolj osmih, očitno precej naključno izbranih filmov, ni bila preveč smiselna, kakšen je bil potemtakem njen namen? Zakaj avtorji programa niso pripravili, denimo, retrospektive vseh "horrorjev" (skupaj okoli trideset naslovov) pred dvema letoma umrlega Lucia Fulcija, če so že hoteli počastiti spomin nanj? Zakaj niso zbrali vseh filmov istega žanra, ki jih je naredil Riccardo Freda (navsezadnje jih je posnel vsega pet, zato pa ima – skupaj z Mariom Bavo – največ zaslug za to, da se je "orrore" v Italiji tako razcvetel), kar bi bila lepa priprava na praznovanje devetdesetletnice njegovega rojstva (rojen je bil leta 1909 v Aleksandriji)? Odgovor je precej prozaičen: gre za naslove, ki niso

lahko dostopni, zato bi se bilo treba pač potruditi, tako kot so se potrudili v Francoski kinoteki, ko so pred štirimi leti pripravili doslej edino retrospektivo filmov, ki jih je režiral Mario Bava (z nekaj dodanimi naslovi, kjer je sodeloval kot direktor fotografije ali korežiser oziroma je tam kako drugače pustil svoj osebni pečat), kopije za to priložnost (vsega skupaj jih je bilo petintrideset) pa so morali zbirati po vsej Evropi.

Z drugimi besedami: sestavljalci programa bi morali – če bi hoteli, da bi res služil namenu, ki so ga oznanjali – nekaj narediti. Navdušenje Stefana della Case nad dvema režiserjema mlajše generacije (Cristiano Bortone in Antonietta De Lillo), ki naj bi se "ozrla v preteklost" in ki naj bi – s tem, ko sta za televizijo v letih 1994-1996 posnela video portrete navedenih štirih avtorjev (Bortone se je sam pogovarjal z Massacesijem, Pappi Corsicato z Argentom, Giuseppe Tornatore s Fredo in Antonietta De Lillo z Luciom Fulcijem) iz obravnavanega programa – "utrjala pozabi" pomemben segment iz zgodovine italijanske kinematografije, se zato zdi nekoliko pretirano. Zato pa je jasno, zakaj je bil izbor filmov takšen, kot je bil: ti so služili le kot okrasek k predstavitvi omenjenih štirih video filmov. Omenjena režiserja pa z rotterdamsko mini retrospektivo niti nista imela namena "obujanja spomina na pozabljene korenine" italijanske filmske zgodovine, temveč sta delček te zgodovine zgolj izrabila za promocijo samih sebe. •



Il delitto del diavolo (1971)

Tonina Cervija

Qualcosa striscia nel buio (1971)

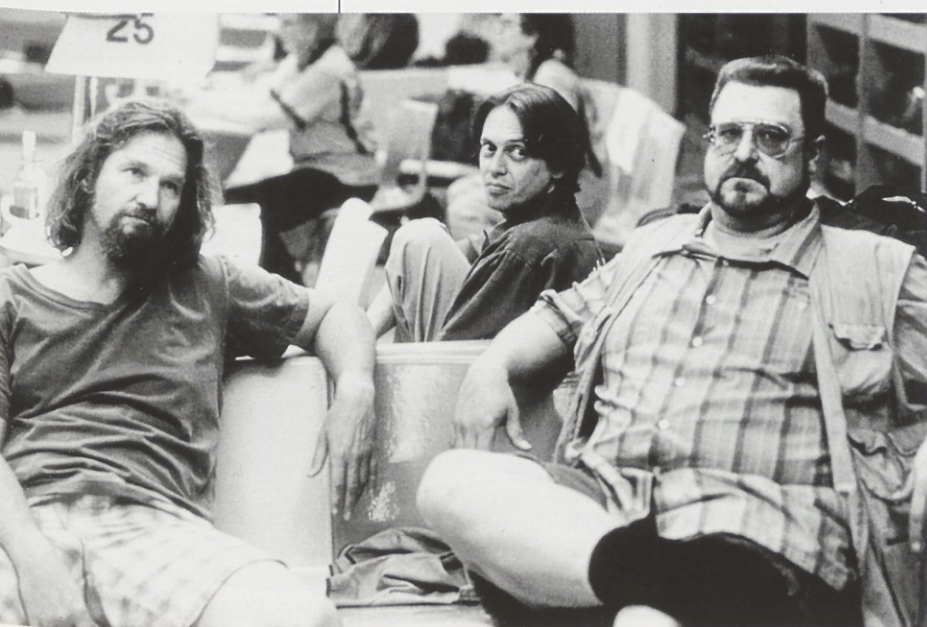
Mario Colucci



# berlin

bojan kavčič

brata coen,  
tarantino, jordan,  
altman



Jeff Bridges,  
Steve Buscemi,  
John Goodman

## the big lebowski

ZDA 1997

režija Joel &amp; Ethan Coen

Brata Coen, velika poznavalca žanrskih konvencij in ljubitelja črnega humorja, bizarnih domislic ter absurdnih situacij, sta s filmom *Veliki Lebowski* spet ustvarila svojevrstno kombinacijo natančno izdelanih podrobnosti, slik in prizorov, ki sarkastično povzemajo znane klišeje, in čudovito zmedene pripovedi, ki bolj spominja na demontažo klasičnih načel naracije kot na poskus organizacije zgodbe v pravem pomenu besede. Skratka, stvari se odvijajo tako nepredvidljivo, da gledalec obupa nad sprejeto logiko dogajanja, še preden se slednje sploh zares razvije, vendar to še zdaleč ne pomeni, da obupa tudi nad filmom, zakaj prava draž coenovskega univerzuma je v detajlu. Denimo, v tistem glasu nevidnega pripovedovalca, ki zgubi nit pripovedi in s tem napove zmedo, ki nas čaka, obenem pa je že od vsega začetka jasno, da gre za namerno ponesrečeno imitacijo nešteti podobnih komentarjev, ki navadno držijo zgodbe skupaj, saj povedo tisto, česar same ne znajo. V *Velikem Lebowski* je takšen komentar kajpak povsem odveč, je čisti presežek, ki pove le to, da tej zgodbi ne more prav veliko pomagati, saj mu ni nič bolj jasna kot komurkoli drugemu – zato je pač še toliko bolj opazen in kot takšen je čista parodija.

A zgodba sama, ki je pravzaprav veliko bolj povezana, kot se nemara zdi, saj avtorja dobro obvladata vse njene vijuge in izpeljeta čisto spodoben razplet, v resnici sploh ni najbolj

pomembna, kaj šele odločilna. Čeprav je sestavljena iz znanih obrazcev, je strukturirana tako, da se v nobeni etapi ne razvija v skladu s pričakovanji, se pravi, v skladu z gledalčevim poznavanjem filmskih klišejev, ampak ga ravno s temi klišeji nenehoma zavaja in vodi v stranske ulice. Lahko bi rekli, da so konvencije klasične naracije nenehoma kršene, a tudi nenehoma na delu kot sheme, obrasci, pripovedni vzorci, ki jih vsi poznamo, ne dabi si mogli s tem količjak pomagati, saj se sproti spreminjajo v svoja nasprotja. Znotraj pripovedi se to zrcali v vrsti nesporazumov, katerih žrtve so osrednji liki, še zlasti pa glavni junak, ostareli, brezdelni hipi Jeff Lebowski z vzdevkom Dude (Jeff Bridges), ki je z dušo in srcem ostal v poznih 60. in ga od vseh čarov sodobnega sveta zanima edino dober *joint* in *bowling*. Kot pasivni opazovalec dogajanja okrog sebe je Dude nekakšen zastopnik gledalca v filmski pripovedi, ki svojega zgbarskega junaka preprosto zagradi, potegne vase in ga tako rekoč proti njegovi volji požene v labirint ironično zmeščane trde kriminalke. Ko ga zgolj zaradi imena pomotoma zamenjajo za bogataškega soimenjaka, "velikega" Lebowskega, je vse skupaj nemara še videti kot golo naključje, toliko bolj, ker je nesporazum kmalu razčiščen, toda v resnici gre za napoved nadaljnjih zapletov, povezanih z lažno ugrabitvijo bogataševe žene, predajo milijonske odkupnine itn. Dude je torej po eni strani usodno zaznamovan s svojim imenom, bolje rečeno, je žrtev svojega zvonečega priimka, po drugi strani pa je vsaj posredno obremenjen s travmatično razsežnostjo ameriške polpretekle zgodovine, poosebljeno v njegovem najboljšem prijatelju in kegljaškem partnerju Walterju (John Goodman), groteskni karikaturi odtrganega vietnamskega veterana. Prav Walter je navezadnje tisti, ki ležernega in nezainteresiranega Dudea prisili v sumljivo akcijo, iz katere se seveda izcimijo same težave, medtem ko Walterjevo militantno nastopaštvo razkrije svojo burkaško naravo.

Toda v bistvu gre predvsem za vzporednico med igro (bowlingom), ki jo Dude in Walter jemljeta smrtno resno in se ji posvečata s skorajda religiozno predanostjo, ter živlensko nevarnimi, tudi krvavo brutalnimi kriminalnimi zapleti, ki jih jemljeta kot neobvezno igro. Kljub temu pa se ne kaže slepiti, da imamo opraviti zgolj z ironično sprejmitvijo običajnega nasprotja – ne le zato, ker je coenovski svet v vsej svoji kompleksnosti vendarle čista fikcija, ki se z ničemer ne spogleduje s tako imenovano realnostjo, marveč zlasti zato, ker se na obeh straneh meje, ki loči dve identifikacijski perspektivi (namreč gledalčevo in junakovo), pojavljajo dovolj subverzivni momenti protiigre. Tako se, denimo, v dvorani za *bowling*, tem svetišču osrednjih junakov (že omenjenima je treba prišteti še tretjega člana moštva, omejenega Donnyja v interpretaciji Stevea Buscemija) tebi nič meni nič najde klovnovska figura latinsko polizanega in kričeče oblečenega kegljaškega matadorja z izvezenim napisom Jesus (John Turturro), ki je videti tako izzivalen

samo zato, ker na najbolj teatraličen način zrcali njihovo lastno klovnovstvo, ker torej predrzno uprizarja burkaško resnico njihovega dozdevno resnega početja. Ampak nekaj podobnega se jim dogaja tudi na drugi strani, zunaj kegljišča, zunaj njihovega privilegiranega teritorija, se pravi v okolju, ki se jim zdi smešno nepomembno, čeprav je iz gledalčeve perspektive že od vsega začetka jasno, da jim resno streže po življenju. Ko namreč tudi sami dojamajo dramatičnost svojega položaja in v mračni tolpi nemških "nihilistov" končno prepoznajo nevarnega sovražnika, se naenkrat izkaže, da gre v resnici za precej nebogljene člane rock skupine, ki (za plačilo) zgolj igrajo nasilne gangsterje. Kakor koli že obrnemo, prava nevarnost – tako za filmske junake kot za gledalce – je vselej drugje, kot pričakujejo, pastem bratov Coen se ni mogoče kar tako izogniti.



Robert De Niro, Samuel L. Jackson

## jackie brown

ZDA 1997

**režija** Quentin Tarantino

Zgodbo tega filma, ukrojeno po romanu Elmorea Leonarda *Rum Punch*, je mogoče povzeti v nekaj stavkih: Postavno stevardeso po imenu Jackie Brown zaloti kekega dne policija s šopom neprijavljenih bankovcev, ki jih kani pretihotapiti v ZDA. Kajpada gre za klasično zasedo in za nič manj klasično policijsko izsiljevanje, saj v resnici nikogar ne zanimata ne Jackie ne drobiž, ki ga ima pri sebi, marveč je prava tarča njen šef, znani, a spretni tihotapec orožja. V zameno za njegovo glavo ji torej ponudijo oprostitev kazni, prostost itn., kar punca s figo v žepu tudi sprejme, potem pa v nevarni dvojni igri prelisiči tako osovraženega šefa kot policijo in naposled odnese pete, to pot s precej zajetnejšim kupčkom neobdavčene gotovine.

Čemu obnavljati tako preprosto, skorajda banalno in nikakor ne preveč domiselno spleteno kriminalno štorijo, ko pa vendar vsi vemo, da v Tarantinovih filmih ne štejejo gole zgodbe, ampak predvsem presenetljive situacije, ne linearne pripovedi, ampak kombinacija retrospektivnih preskokov, ne konvencionalno dogajanje, ampak sugestivni, nasilni, s krutim humorjem prepojeni akcijski prizori, ne standardna dramaturgija in zmerno sočni dialogi, ampak dramatični zasuki in ploha besed, ciničnih, sarkastičnih izjav, nagovorov in odgovorov, brez katerih bi bil svet videti (slišati) nem? Odgovor je preprost, kot je preprosta omenjena zgodba, zakaj *Jackie Brown* je zgolj in samo ta zgodba, zgledno tekoča, solidno realizirana in odigrana, vendar nič več kot to. Če odštejemo nekaj redkih pravih tarantinovskih prebliskov in

malo bolj iskrih dialogov, se v filmu, ki traja debeli dve uri in pol, ne zgodi nič takšnega, kar bi bilo vredno posebej omeniti, kar bi, denimo, presegalo standardne žanrske okvire ali razbijalo monotono premočrtnost pripovedi. Tudi o filmskih citatih, predelavi tradicionalnih obrazcev in poživitvi konvencionalnih pripovednih postopkov ne kaže izgubljati besed, saj prijemi te vrste – kolikor je o njih sploh mogoče govoriti – brez domiselnega koncepta in povsem zunaj ustreznega konteksta nimajo pravega pomena. Kot da je Tarantino s *Šundom* izčrpal vso svojo energijo, si skrhal potrebno ostrino in potrošil zalogo domisljic, ki se mu je nabrala ob gledanju klasikov srhljivega humorja.

## the butcher boy

Irsko 1997

**režija** Neil Jordan

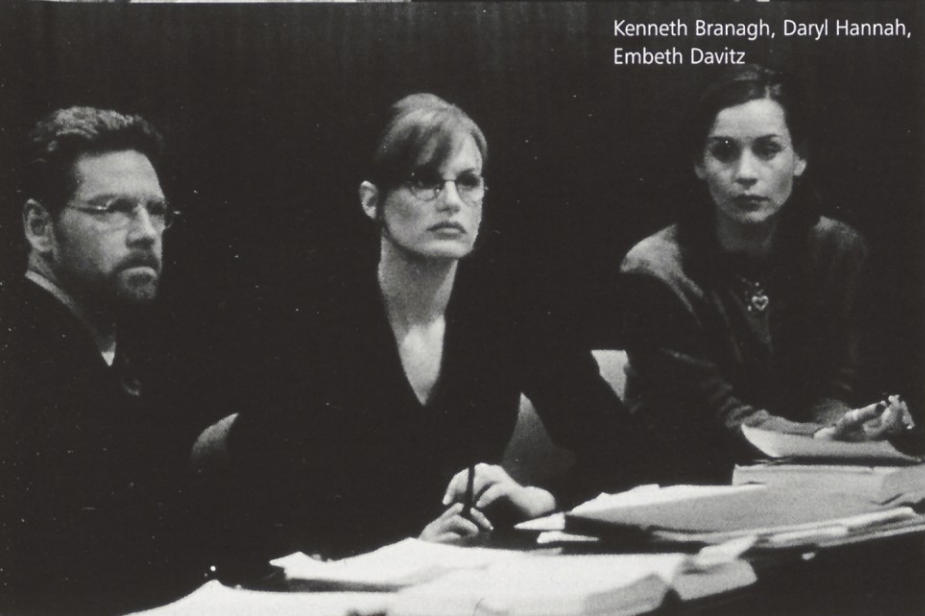
Jordanova ponovna filmska vrnitev v avtentično irsko okolje je vse prej kot nostalgična, čeravno gre obenem za vrnitev v zgodnja 60. leta, torej v čas režiserjeve lastne rosne mladosti. Pripoved, povzeta po romanu Patricka McCabea, namreč hitro opravi z zadevnimi čari okolja in dobe, zakaj tisto, kar doživlja glavni junak, dvanajstletni Francie Brady, hipertonični, jeziki, predrzni sin zapitega očeta in neuravnotežene matere, nima nič skupnega z idilično podobo neskaljenega otroštva. Njegov zasebni mitološki univerzum se resda napaja pri westernih, televizijskih serijah in stripih, se pravi, pri paradigmatičnih vzvodih mladostniške fantazije, ampak realnost, s katero se je po drugi strani prisiljen spopadati, še zdaleč ne pomeni le golega, prozaičnega zanikanja tega namišljenega sveta. Prav narobe, prej bi lahko rekli, da prinaša kruto afirmacijo ravno tistih njegovih negativnih sestavin, ki so sicer v mitološkem merjenju moči vselej premagane, presežene, odpravljene. Francie je tako razpet med fiktivnim svetom, v katerem vladajo poštenje, prijateljstvo, pogum, zvestoba in pravičnost, ter mračno vsakdanjostjo, polno človeške zlobe, nasilja, bede, obupa in vsakovrstnih krivic. Podoba je potemtakem, da imamo opraviti s tipičnim junakom v krizi, pri čemer se zdi položaj še toliko bolj mučen, ker gre pravzaprav za otroka, ki mu je že po definiciji namenjena vloga nemočne žrtve in ne aktivnega udeleženca ali celo sokrivca dogodkov, v katere je vpleten. Toda Jordan ne bi bil to, kar je, če ne bi znal ravno te oteževalne okoliščine obrniti sebi v prid. Drugače povedano, prav dejstvo, da je njegov "junak v krizi" star komajda dvanajst let, je predstavljal v vsej absurdnosti, kot vir jedkega humorja in številnih komičnih situacij, s čimer se je izognil neznosni depresivnosti pripovedi, ne da bi količjak zanikal pravo težo problema. Pri tem si je spretno pomagal z nekaterimi prijemi, ki vsak zase nemara niso posebno izvirni, v kombinaciji pa delujejo presenetljivo sveže.

Prvič, mladi junak, kakor je upodobljen v filmu, ni kakšna nebogljena otroška duša, ki bi se mirno vdala v nemilo usodo, ampak je rojen upornik, poln neukrotljive energije in hkrati dovolj domiselni, da zna najti izhod iz težav. Drugič, film je posnet iz junakove perspektive, kar pač vključuje neogibno naivnost, poenostavljanja, poudarjeno egocentričnost in grobo črno-belo odslikavo sveta – vse to pa je kot nalašč za najrazličnejše zaplete in konflikte, ki ob stopnjujoči brutalnosti premorejo tudi izdatno mero komedijske sproščenosti. In tretjič, tej otroški optiki je na zvočni ravni dodan komentar (z glasom odraslega Francieja), ki po eni strani spreverča temeljno logiko pripovedi, po drugi pa razvoju dogodkov jemlje tisto mračno usodnost, ki komedijo spreminja v grotesko, slednjo pa v tragedijo. Glas odraslega junaka, ki mirno, včasih kar sarkastično neprizadeto komentira svoje lastno mladostno početje, je pač najboljši jamstvo, da se vse skupaj ne bo končalo v slogu patetične socialne drame.

In res, *Mesarček* kljub nekaterim zavajajočim potezam ni nikakršna socialnokritična študija težavnega dozorevanja, prej bi lahko rekli, da v tem pogledu zavestno meji na karikaturo. Razredna nasprotja so tu zreducirana na konflikt med Franciejem in njegovo zakleto sovražnico, malomeščansko



Eamonn Owens, Stephen Rea



Kenneth Branagh, Daryl Hannah, Embeth Davitz

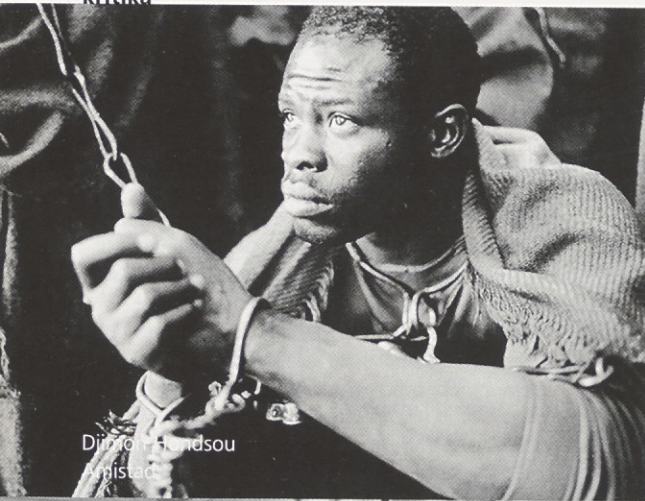
# the gingerbread man

ZDA 1997

režija Robert Altman

V nasprotju s Tarantinom je Altman pač že dovolj v letih, da si lahko privoščiti "vrnitev h koreninam", se pravi, umik v varno zavetje tradicionalne žanrske forme, ne da bi s tem povzročil razočaranje, kaj šele negotovanje ali celo zgražanje cinefilskih puristov. Po Grishamovi izvorni zgodbi prirejeni scenarij je realiziral v najboljši maniri shriljivke, vendar s poudarkom na maniri, kajti če že od avtorja komercialnih uspešnic, kakršen je John Grisham, ni mogoče pričakovati kakšne psihološko pretanjene in narativno kompleksnejše obdelave sicer privlačno razburljive snovi, bi si bilo od "poznega" Altmana iluzorno obetati, da se bo meni nič tebi nič vpisal med žanrske inovatorje, se lotil radikalno predelave dobrega starega *thrillerja* in ga skušal nadgraditi s povsem svežimi sestavinami. Kljub obojestranskim omejitvam in že v osnovi dokaj linearni zgodbi stvar nekako le deluje, deloma po zaslugi mračne, filmnoirovske atmosfere, podkrepljene z nenehnih, depresivnim, uničujoče vztrajnim dežjem, kar je znal izvrstni kitajski snemalec Changwei Gu prepričljivo ujeti v objektiv svoje kamere, deloma zaradi solidne igralske zasebe in deloma seveda zavoljo več kot zgledne režijske rutine, ki je zmogla spretno premostiti nekatera šibka mesta scenarija. Vseh lukenj kajpada ni bilo mogoče kar tako zamašiti, vsekakor pa je operacija veliko bolje uspela v prvem delu filma, kjer Altman spretno vpeljuje osrednje like, precizno stopnjuje napetost dogajanja in še zlasti ozračje nenehne ogroženosti, ki s svojo neznosnostjo skorajda dotolče glavnega junaka. Ta del pripovedi se med drugim odlikuje z izvrstnim montažnim ritmom in učinkovito večplastno zvočno kuliso, ki pomembno prispeva k razraščanju shriljivega pričakovanja. Žal pa se v drugem delu filma vse skupaj sprevrže v nekoliko nasilno, tako rekoč umetno izpeljano in kajpak ne ravno preveč prepričljivo reafirmacijo osrednjega junaka, ki v sklepnih akordih navsezadnje prerase v skorajda klasično zmagovalno figuro. Kljub omenjenim omejitvam naveže Grisham – Altman za takšen razvoj dogodkov ni prave dramaturške podlage, prej bi lahko rekli, da je mojster demontaže (tradicionalnih narativnih, tipoloških itn. konstrukcij) to pot zamudil priložnost, da svojemu junaku dokočno spodnese tla pod nogami, mu sname masko in ga sooči s shriljivo resnico poraza, ki seveda presega strogo žanrske okvire. Toda – kot že rečeno – Altman je tu bliže konvencionalnim rešitvam, vključno s happy endom. •

napihnjeno sosedo Mrs. Nugent, ki ima sicer na vesti zgolj nekaj žaljivk na njegov in očetov račun. Ampak Francieju, odraščajočemu v zatohli atmosferi irske province, prežeti z mešanico preganjave, tradicionalne ključbovalnosti in mistike, je jasno, da mora biti nekdo kriv za grozljivi prepad med njegovim svetom idealov in vsakdanjo bedo njegove družine, za blaznost in samomor njegove matere, pijančevanje in smrt njegovega očeta, predvsem pa za izdajstvo prijatelja, ki je bil njegova edina vez z "normalnim" svetom. Gospa Nugent, že tako sumljiva, ker je nekaj časa živela v Angliji, je s svojo vzvišenostjo in prezirom, načičkanimi oblekami in lično urejenim domovanjem kot naročena za grešnega kozla. Sprva je v njenem konfliktu precej humornih potez, a tudi potem ko Francie ubere radikalnejšo pot in navsezadnje z žensko krvavo obračuna, si pri gledalcu komajda nakoplje zamero, zakaj ta obračun ima brez dvoma tudi metaforično razsežnost. Gospa Nugent je namreč tipična predstavnica tiste lažne morale, ozkosrčnosti, hinavščine in pridobitniškega egoizma, ki v nekem širšem smislu proizvaja deklasirance, kakršen je Francie. Ampak pravi čar Jordanovega filma je ravno v tem, da ne obsoja in ne opravičuje, da ga torej ne zanaša na spolzka tla neposredne družbene kritike, ampak zgolj prikazuje in pripoveduje. Preprosto in jedrnat, vendar ravno dovolj dvoumno, da ne zapira poti interpretacije nič bolj kot nastopi Device Marije, ki se v podobi Sinead O'Connor prikazuje glavnemu junaku.

Djimon Hounsou  
Amistad

Anastazija

## amistad

ZDA 1997

dolžina 154'

režija Steven Spielberg

scenarij David Franzoni in Steven Zaillian

fotografija Janusz Kaminsky

glasba John Williams

igrajo Djimon Hounsou (Cinque), Anthony Hopkins (John Quincy Adams), Matthew McConaughey (Roger Baldwin), Morgan Freeman (Theodore Joadson)

### Zgodba

*Sredi devetnajstega stoletja izbruhne na španski ladji Amistad, ki tovari črnske sužnje iz Afrike v Severno Ameriko, krvav upor. Dezorientirana ladja pa po zaslugi prebrisanih preživelih dveh članov posadke kljub upor priprane v Ameriki in pretrese njihov sodni sistem. Zaradi pravnih lukenj namreč sužnje osvobodijo, toda primer pripomore k začetku državljanske vojne med naprednejšim severom in sužnjelastniškim jugom.*

Z "ladjo prijateljstva" je Spielberg dregnil v črno luknjo afro-ameriške duše in posnel film o zaslužnjevanju črncev, ki so jih v najkrutejših razmerah vozili na ameriške plantaže. Dokler se ni zgodil primer Amistad, ki je prišel v zgodovino, ne pa tudi v šolske učbenike – in to je bil očitno edini razlog, da je Spielberg film posnel. Resnična zgodba – pa kaj. Kot da se že ni sam zapisal v zgodovino! Film začne z bombastično, T-rexovsko otvoritvijo in nadaljuje s pripovedovanjem tragične zgodbe s stališča upornikov, a zaide praktično v svoje nasprotje. Namreč, boj zatiranih za svobodo, ta primarna, emocionalno nabita drama,

zvodeni v politično-ideološki konflikt, ki se konča v drugem tipično ameriškem žanru: sodni drami. Na koncu film dejansko slavi herojske belce, ki tvegajo za svobodo neke skupine, in načelo pravičnosti tudi državljsko vojno! Ni čudno, da je film propadel – ker bi rad spravo za obe strani, ga ne more sprejeti niti bela Amerika, ki ne čuti potrebe po opravičilu, niti črna, ki se ji zdi film pre malo radikalen. Zveni znano, ni kaj. Film temelji na izvrstni zgodbi, in Spielberg ima občutek za zgodbe, nima pa smisla za karakterje. Ali so smešno plitvi ali pa z interpretacijami modelov (ne značajev) pretirava. Vse luknje pa naj bi zakrpala stilizacija, pa tudi to ni bilo dovolj, dodan je še kup kulturoloških klišejev. Amistad je sicer varno priplula v luko, toda letos ima na filmu več sreče potopljena ladja – in to kljub podobnim pomanjkljivostim. Prav mu je, Spielbergu, kaj pa je hotel biti aktualen za vsako ceno.

G.T.

## anastazija

Anastasia

ZDA 1997

dolžina 94'

režija Don Bluth, Gary Goldman

scenarij Eric Tuchman, Susan Gauthier, Bruce

Graham, Bob Tzudiker, Noni White

glasba Stephen Flaherty, David Newman

igrajo/glasovi Meg Ryan (Anastasia), John Cusack

(Dimitri), Kelsey Grammer (Vladimir), Christopher

Lloyd (Rasputin), Hank Azaria (Bartok), Kirsten Dunst

(mlada Anastazija)

### Zgodba

*Anastazija, hčerka zadnjega ruskega carja, je prekleta na dvorni zabavi. Po boljševistični revoluciji in koncu monarhije se s pomočjo kuharčka Dimitrija in psička Puke odpravi na preizkušnjo v Pariz, kjer jo babica po dolgih zapletih spozna za svojo vnukinjo, vzporedno pa se Anastazija še speča z dvornim kuharjem.*

Zdaj je končno jasno, da animirani filmi ameriške mainstreamovske produkcije služijo kot lakmusov papir za bodoče igrane visokoproračunske eksperimente. Vendar je njihova vloga dvakrat pomenljiva. S prenosom poudarkov na rizična geografska področja prozorno pojasnjujejo bizarne ameriške appetite, s klasično strukturo ploskovitih in dolgočasnih likov ter mjuziklovsko spremljavo pa ciljno publiko, populacijo *under twenty* siromašiji predvsem v imaginacijskem smislu. Začenši z uničevanjem Medveda Puja ter Disneyevimi predelavami lastnih izdelkov, smo danes priča obdelavi eminentnih politično-religioznih tem. Preko **Titanika** in predhodne **Male morske deklince**, **Duha in sence** in **Levlega kralja** v Afriki, kjer se je nedavno mudil Clinton, **Herkula** kot grškega heroja in **Aladina** kot znanca z Bližnjega vzhoda do propada Romanovih in boljševiškega pregona carja Nikolaja II z družino v Sibirijo, kjer so trdo jedro Romanovih domnevno postrelili. A ne gre samo za izkrivljeno zgodovinsko resnico kot metodo dokazovanja ameriškega imperializma. *Anastazija* je dolgočasna predvsem v likovnem smislu, kjer navkljub fascinantnim razsežnostim in obvladovanju predvsem filmskega jezika ostajamo na ravni igranega filma in nikjer ne preskočimo v

animacijski svet z lastnimi pravili in možnostmi. Risba je ves čas pretežno ploskovita, deloma fascinirajo le natančno izrisani interjerji ter statistični podatki. 400 animatorjev, 250.000 sličic ter 16 milijonov barv kot logistični projekt v vlogi podcenjevanja otroškega občinstva in preverjanja terena za igrano celovečerno formo. Zato je *Anastazija* perfidno orodje v rokah kapitala, ki pripravlja občinstvo na kasnejši, bistveno bolj zabaven in iskren svet nasilja in groze. Film naj si pogledajo vsi zadržti moralisti ter se ob tem vprašajo, s čim so hranili svojo dečico, ki se potaplja v skrajno neprimerne in amoralne, kaj šele okusne filmske zgodbe. A moralisti ostajamo tudi sami, boječ se dni, ko bodo bosansko vojno stlačili v podobno formo, opremljeno z nežnimi melodijami, dolgočasnimi obrazy, velikimi modrimi očmi in živalcami, najraje s kičastimi psički pri dobrih in še bolj kičastimi netopirčki pri slabih. Brez težav zmečkamo v isti edukativno-moralistično-opravičevalni koš, kamor smo poslali tudi Mirovnika, in se že žalostimo ob fiktivnem naslednjem animiranem projektu s potencialnima sladkima glasovoma Clooneya in Ryanove.

N.P.

## basquiat

ZDA 1996

dolžina 106'

režija Julian Schnabel

scenarij John F. Bowe, Michael Thomas Holman,

Lech Majewski, Julian Schnabel

fotografija Ron Fortunato

glasba John Cale

igrajo Jeffrey Wright (Basquiat), David Bowie (Andy Warhol), Dennis Hopper (Bruno Bischofsberger), Gary Oldman (Milo), Christopher Walken, Claire Forlani, Willem Dafoe, Michael Wincott, Elina Lowensohn, Courtney Love

### Zgodba

*Film spremlja meteoritsko izstrelitev Jeana Michela Basquiata na newyorško umetniško sceno od časov, ko je J.M.B. prebival v kartonasti škattli, do končnega preboja na vrh moči in slave, ki se izkaže za manj dobrohotnega, kot se je sprva zdelo. Cena uspeha je večja od prijateljstva in ljubezni, zato pa nič manjša od smrti.*

Že Schnablova izjava o vzrokih za snemanje filma o svojem slikarskem rivalu in obenem prijatelju Basquiatu, kjer pravi, da je nastanku filma botroval mož, ki je veliko vedel o filmu, a je bil tujec na tem svetu, torej v svetu slikarstva, nas napeljuje na primerjanje dveh relativno različnih "izraznih sredstev", obenem pa nas kot sprožilni moment nastanka filma spomni na Deleuzovo razlikovanje med konsenzom in konceptom oz. med mnenjem in idejo. In če Basquiatovo ukvarjanje z grafiti ter prijateljstvo z Warholom kot očetom pop ikon preizprašuje prav tovrstno delitev, nanjo pa opozarja tudi film, ki se poskuša gibati na meji med osebno izpovednim in dokumentarnim izdelkom, bi smeli pričakovati, da bo vzporedno s primerjanjem obeh medijev razkril tudi tanko mejo med procesom ustvarjanja in mehanizmi različnih politik, s katerimi je moč oblikovati vrednostne kriterije ter z njihovo pomočjo izbrati izmed nešteti slik in filmskih podob.

Na tej točki se zdi celoten film, ki se ne more odločiti, ali se bo ukvarjal s slikarstvom preko filma, s filmom preko slikarstva, z obema preko obeh, ali pa bo razkrival zakonitosti trga umetnin ter vanj postavljaval zorečega umetnika z vsemi ustvarjalnimi stiskami in osebnimi zagatami vred (ali obratno), zgubljen, saj mu ne uspe uravnovežiti klicev srca in glave oz. sprejeti odločitve o tem, ali naj se prilagodi gledalcu/ gledalki, vajeni romantičnih biografskih filmskih pripovedi, ali pa naj ostane na bolj spolzkem, a zato filmsko bolj resničnem terenu. V okviru tovrstnih vprašanj velja poudariti, da začetna podoba mladega Basquiata s sijočo krono in motiv surfarja izzvenita nasilno poučno in programsko. Še en dokaz več, kako težko je posneti ganljivo. Toliko bolj, če jo pripnemo na avtobiografski čas in prostor. Ali po deleuzovsko. Basquiat je film, ki nam zagotovo poveča mnenjsko marelo, vendar mu, morda prav zaradi načrtnih poskusov preseganja, vanjo ne uspe zarezati in nas zrukati od nog do glave.

N.P.

## boksar

**The Boxer**

Irška 1997

dolžina 114'

režija Jim Sheridan

scenarij Jim Sheridan, Terry George

fotografija Chris Menges

glasba Gavin Friday, Maurice Seezer

igrajo Daniel Day Lewis (Danny Flynn), Emily

Watson (Maggie), Ken Scott (Ike Weir), Gerard

McSorley (Harry), Brian Cox (Joe Hamill), Maria

McDermottroe

### Zgodba

*Danny Flynn je po štirinajstih letih izpuščen iz belfastškega zapora, kjer je sedel zaradi sodelovanja z IRO. Odločen, da prekine svojo politično preteklostjo se ponovno naseli v starem domovanju, kjer poskuša osnovati boksarski klub, neobremenjen s političnimi vezmi, obenem pa obnovi vezi z žensko, ki jo je ljubil pred odhodom v zapor. Vendar se ne uspe izogniti preteklosti.*

Je ljubezen kot najvišja zaveza lahko očiščena sočasnih kulturnih in političnih dominant, je torej najenostavnejši ljubezenski stavek še mogoče razumeti kot sveto sporočilo, ki v sebi ne skriva političnega programa, religiozne zapovedi ali katastrofične prerokbe. Sheridan ostaja zvest samemu sebi in nas ponovno prepričuje, da vsaj v Belfastu to ni možno, saj neizpolnjena ljubimca nista nikjer tako blizu, da bi lahko bila najbolj daleč. A navkljub poetičnosti Emily Watson in Daniela Day Lewisa izzveni *Boksar* kot drugorazredni športnik, ki se tepe predvsem v imenu Očeta, torej katoliškega boga, in ob tem nikjer ne doume protestantske etike in duha kapitalizma. Niti takrat ne, ko se emotivno strd boksa v Angliji za denar. Nasprotnika najprej popolnoma stolče, a ga ob koncu noče *knockoutirati*, rekoč, ta boj je končan. S tem ga porazi na katoliški način, torej z usmiljenjem in duhovno nadvlado, obenem pa ohranja status moralnega bojvnika, ki kapitala ne premaguje s kapitalom, ampak s častnim odhodom. Vprašanje, zakaj boksat za denar in se ob

tem omejevat, je podobno kot vprašanje, zakaj vztrajati na terenu, kjer si splošno osovražen. V boksarjevem primeru je odgovor zajet prav v naivnem iskanju neokužene ljubezni, bodisi ob izbrani ženski bodisi ob želji, da bi protestanti in katoliki v isti športni dvorani peli iste pesmi in ploskali svojim verskim nasprotnikom. Vsekakor revolucionarno početje, ki pa, kot vse podobne prakse, pojmuje mir kot stanje brez vojne, te sploh ni v njegovem besednjaku, in ne kot nasprotje vojne, torej kot stanje, kjer je mir dosežen z mnogimi udarci in ne le končnim knockoutom. Tako izzveni tudi končni prizor distančnega pogleda na mesto in s poletom v nebo. Ob tem velja poudariti, da si je Sheridan izbral dodobra zapolnjeno motivno nišo, vsaj zaradi **Pobesnelega bika** in vseh **Rockyjev**. Prav njim je najbolj podoben z naslonom na zapitega trenerja in ukvarjanjem s športom v imenu velikih idej. *Boksar* je torej zapleten film o še bolj zapletenih stvareh, ki se ne more odločiti, na čigavi strani naj stoji, da realnost ne bo samo kulisa za razvpita igralska imena in monogamno patriarhalno ljubezen, s katero sam odgovarja na vprašanje, kako združiti dve verski ločini in premagati dvom o bivšem političnem zaporniku. Nadvse mnogoumna politična situacija pač ne more vedno predstavljati zadostnega izhodišča za iskreno ljubezensko razmerje.

N.P.

## bolje ne bo nikoli

**As Good As It Gets**

ZDA 1997

dolžina 138'

režija James L. Brooks

scenarij Mark Andrus, James L. Brooks

fotografija John Bailey

glasba Hans Zimmer

igrajo Jack Nicholson (Melvin Udall), Helen Hunt

(Carol Connelly), Greg Kinnear (Simon Bishop),

Cuba Gooding Jr. (Frank Sachs), Skeet Ulrich

(Vincent), Shirley Knight (Beverly), Yeadley

Smith (Jackie), Lawrence Kasdan (Dr. Green),

Harold Ramis (Dr. Betts), Todd Solondz (potnik

na avtobusu)

### Zgodba

*Življenje newyorškega pisatelja ljubezenskih bestsellerjev Melvina se spremeni, ko mu je v varstvo zaupan pes njegovega gejevskega soseda. Obenem Nicholsona zaradi sinove bolezni zapusti edina vez z zunanjim svetom, natararica iz sosednjega bloka, kar pisatelju onemogoči vsakodnevni obred zajtrkovanja. Ko pisatelj zasluti, da se je na nekatera bitja navezal in jih zato poišče, sledimo sladkemu odmotavanju klopčiča vse do prvega poljuba.*

Če poskušamo film *Bolje ne bo nikoli* označiti kot komedijo, kjer se zabavamo predvsem ob razliki med videzom in resnico, ter ji pripisati emotivne kvalitete prav zaradi natančnega izpisovanja posamičnih usod odtujenih sosedov, vrženih v zapleteni ritem velemesta, lahko brez pomislekov zatrdimo, da ji to uspe na ravni povprečnega oskarjevskega gledalca in obenem na ravni filmske ekipe, ki štarta na zlate možičke in globuse. Pravzaprav je utemeljitev romantične komedije kot tipičnega ameriškega žanra privilegirani



Emily Watson  
Boksar



Helen Hunt, Cuba Gooding Jr., Jack Nicholson  
Bolje ne bo nikoli

prostor tiste politike, ki poskuša poseči v prostor med odtujenostjo družbenega okolja in lastne biti oz. rešiti paradoks nezdržljivosti ideala simpatije in konkretizacije abstraktnega ega. Za tovrstno nalogo si James L. Brooks izbere štiri tipične predstavnike ameriškega velemesta – ciničnega pisatelja *bestsellerjev*, osamljeno samsko natararico z oboelim sinom, strtega geja ter bruseljskega ostrodlakega terierja. Ključna poanta filma leži v doseganju zaželenega *happy enda*, kjer je heteroseksualno razmerje mogoče le preko vključitve psa v območje subjektivnega sveta ter spoznanja homoseksualca kot enakopravnega sostanovca oz. preko zavrnitve strokovne psihiatrove pomoči, ki je težko dosegljiva predvsem zaradi množice čakajočih. Njej je namenjena tudi naslovna trditev, da ne bo nikoli bolje, če ne boste vzeli usode v svoje roke, ter si s pomočjo lastnega kapitala omogočili "idealnega" ljubezenskega razmerja. V trenutku, ko Melvin z lastnim denarjem omogoči zdravljenje natararicinega astmatičnega sina in preko te poteze "duhovno zraste", naletimo na osrednji huntingtonovski problem odnosa med univerzalnostjo in partikularnostjo Zahoda v odnosu do sveta. Melvin se je res zmeščal in se prek ženske povezal s svetom tam zunaj, a je s tem zatajil svoj osrednji, bogartovskopisateljjski, moto o ženskah kot moških brez razuma in odgovornosti. Bolje kot nikoli je torej film-ključ, ki razkriva sistem podeljevanja zlatih kipcev ali nam, konkretnije, razlaga, zakaj briljantni dialogi niso poglavni kriterij, s katerimi bi se pozlatila vsaj Allenov *Zelig* (1983) in Peckinpahova *Divja horda* (*Wild*

Bunch, 1969), Rydellov **Na zlatem ribniku** (*On the Golden Pond*, 1982) pa bi fasal kakšnega možička manj.  
N.P.

## hudičev advokat

**Devil's Advocate**

ZDA 1997

dolžina 144'

režija Taylor Hackford

scenarij Jonathan Lemkin, Tony Gilroy po romanu Andrewa Niedermanna

fotografija Andrzej Bartkowiak

glasba James Newton Howard

igrajo Keanu Reeves (Kevin Lomax), Al Pacino (John Milton), Charlize Theron (Mary Ann Lomax), Jeffrey Jones (Eddie Barzoon), Judith Ivey (ga. Lomax), Craig T. Nelson (Alexander Cullen), Connie Nielsen (Christabella)

### Zgodba

*Mlad odvetnik s Floride, Kevin Lomax, se ambiciozno loti obrambe pedofila. Ker nepričakovano zmaga, mu ponudijo delo v renomirani odvetniški firmi Johna Milтона v New Yorku. Mati Lomaxa posvari, da je New York prebivališče demonov, a Kevin je preveč zagnan, da bi prisluhnil, zato mu je usojeno soočenje s hudičem. Na štiri oči, kakopak.*

Družina je institucija, ki jo hollywoodski film ne glede na zvrst najraje obdeluje, prostor, v katerem se kamera najraje zadržuje, pa je definitivno sodna dvorana. Nič čudnega, saj ameriški pravosodni sistem sodi med najučinkovitejše in obenem najkontroverznejše, sodišče pa se ob globalni medijski podpori vse bolj spreminja v oder, na katerem se, z recimo temu demokratičnimi sredstvi, nadaljuje večni neusmiljeni boj med dobrim in

zlom. Tokrat ne gre za še eno iz serije bolj ali manj duhamornih sodnih dram, temveč za žanrsko variacijo na popularno temo, za urbano grozljivko, narejeno z mero in čutom, odlično priliko o relativnosti dobrega in zla v potrošniškem svetu. Da, odvetnik pač postane metafora za prodano dušo v biblijskem smislu.

Film najprej fascinira z igralsko ekipo. Keanu Reeves še nikoli ni bil boljši, Al Pacino pa se v vlogi hudiča počuti takorekoč doma, podobno kot sta se pred njim Robert De Niro v **Srcu angela** in Jack Nicholson v **Čarovnicah iz Eastwicka**. Druga nesporna kvaliteta filma je uravnoteženo razmerje ironičnega, shrlljivega, eklektičnega in dramatičnega, pri čemer so specialni efekti zgolj pikantna začimba, ki dramatično kredibilni atmosferi daje rob. In tretjič, Hudičev advokat je večplastna, metaforična grozljivka s čvrstim scenarijem, ki so zadnje desetletje v Hollywoodu velika redkost. Sugestivna režija je delo Taylorja Hackforda, ki je pred tem po atipični noveli kralja literarne groze Stephena Kinga posnel **Dolores Claiborne**, družinsko dramo, ki zglada kot vrhunski triler. No, *Hudičev advokat* je socialna drama, povedana v jeziku hororja, kombinacija **Firme**, **Fausta** in **Srca angela** ter fino posvetilo **Rosemaryjinemu otroku**, ki jo je prav pred tridesetimi leti posnel Roman Polanski.

M.M.

## je ali ni?

**In & Out**

ZDA 1997

dolžina 85'

režija Frank Oz

scenarij Paul Rudnick

fotografija Rob Hahn

glasba Marc Shaiman

igrajo Kevin Kline (Howard Brackett), Joan Cusack (Emily Montgomery), Matt Dillon (Cameron Drake), Tom Selleck (Peter Malloy), Wilford Brimley (Frank Brackett), Debbie Reynolds (Berniece Reynolds), Bob Newhart (Tom Halliwell)

### Zgodba

*Greenleaf, Indiana, je idilično mestece s srednjo šolo, kjer poučuje simpatičen učitelj Howard Brackett. Eden od bivših učencev, filmski zvezdnik Cameron Drake, faše oskarja in v zahvalnem govoru še posebej izpostavi Howarda, ki naj bi bil njegov vzornik in – gej. Ups! Škandal v malem mestu in seveda vprašanje: je ali ni?*

Drži, film izpostavi intrigantno premiso, češ kako se zagovarjati, če ti nekdo pred celim svetom prišije nekaj, kar ni res. Kako oprati svoje ime in prepričati ljudi v svoj prav? Žal pa to intrigantnost že v naslednjem kadru povozi in ubere preprostejšo pot. Po odkritosrčni spovedi ter mastnega in strastnega poljuba homoseksualnega revolverskega novinarja Petra Malloya Howard v cerkvi namesto "da" dahne, da je gej. In konec. No, ne še. Do pravega konca te brezzobe, politično korektno in topoumne farse morate prežvečiti še celo serijo stereotipov, ki naj bi v gledalcu utrjevali vero v kozmetično geslo vsi drugačni, vsi enakopravni ter razganjali meglo predsodkov, ki zastira homoseksualce. Skratka, film Franka Oza poudari vrline

homoseksualcev tako, da zreducira na cepce vse ostale, vključno z gledalci. Film se preračunljivo konča z vsesplošno rajanko, misleč, da je storil dobro delo, dejansko pa se strahopetno izogne problemom, na katere lahko deklarirani homoseksualec naleti v konzervativni skupnosti. Recimo, kakšno bo poslej Howardovo življenje v Greenleafu in kaj se bo zgodilo z Emily, ki ji je Howard uničil tri leta življenja, kolikor sta bila pač zaročena. No? Ozov film je vsaj v tem kontekstu nehote zelo poučen. Opozarja namreč na to, kaj vse se vam lahko zgodi, če pred poroko ne seksate.

M.M.

## marvinova soba

**Marvin's Room**

ZDA 1996

dolžina 98'

režija Jerry Zaks

scenarij Scott McPherson

fotografija Piotr Sobocinski

glasba Rachel Portman

igrajo Meryl Streep (Lee), Diane Keaton (Bessie), Leonardo DiCaprio (Hank), Gwen Verdon (Ruth), Hal Scardino (Charlie), Robert de Niro (dr. Wally), Dan Hedaya (Bob), Hume Cronyn (Marvin)

### Zgodba

*Sestri Lee in Bessie je v mladosti razdvojila očetova bolezen in negibnost; prva odide z moškim, a ji od zakona ostaneta le hipermotorični Hank, njegov mlajši brat Charlie in delo v frizerskem studiju. Bessie vsa ta leta skrbi za očeta, ki se mu kmalu pridruži še teta Ruth. Slednji je razum načela starost. Ko se pojavi možnost levkemije, potrebuje Bessie presaditev kostnega mozga. Tako se njena sestra z deco kaj kmalu znajde na Floridi, kjer sestri v spokojnosti upokojenskega življenja pričneta na novo sestavljati družino.*

*Marvinova soba* je ena tistih naivnih dram o obolenju in umiranju, ki spregledajo, da junakovo sprjaznjenje s smrtjo nosi širše družbene implikacije kot le njegovo fizično izginotje. V katerih strahovi in nelagodja srednjega razreda nikoli ne rezultirajo v preizpraševanju njihove zgodovinske vloge, temveč v indiferenci in blazirani samozadostnosti. Ker protagonisti sistema ali njegovih okončin niti v njegovih najbolj vulgarnih manifestacijah niso zmožni zavestno ponotrzanjiti, temveč naivno puščajo, da iz njih scuza vso kri in odpor, kot to stori Disneyland z Diane Keaton.

Pomudimo se torej malce pri prizoru, ki se za razumevanje filma zdi ključen. Diane Keaton, predana in k odrekanju navajena ženska z levkemijo, pusti svoji sestri, da ji za obisk Disneyworlda preuredi pričesko, tj. lasuljo. Ko se jutro pred odhodom pojavi pred ostalimi, uvidimo, da njena želja tokrat ne bo ostala brez povračila. In res, ženske, ki je v mladosti ljubila cirkusanta, a se je ta nato med eno svojih nedolžnih ekshibicij utopil, ki je nato dvajset let skrbela za druge in na račun tega sebe puščala v nemar, se v Disneylandu poloti omedlevica, slamica po kateri srka *milkshake*, pa se napolni s krjvo. Zvrne se po tleh in nad njo se pojavi Pepe (Goofy), ki jo odnese v

Keanu Reeves, Al Pacino  
Hudičev advokat



Meryl Streep  
Marvinova soba



sobo Sneguljčice ali Alice, nakar se zopet ove, s sestro ob svoji strani. Film, ki je zmožen podati takšno subtilno socialno ost, ni pa po drugi strani zmožen svojim junakom dati niti volje niti zavesti lastne eksistence, je predvsem kontraproduktiven in eskapističen. Njegov eskapizem pa je žal precej impotenten, ker ne zabava dovolj. Po drugi strani pa je film prekleto žalosten, saj nehoti govori o porazu posameznika kot političnega subjekta v postindustrijski 'neoliberalni' Ameriki, o njegovi izigranosti in marginalizaciji, ki se je sam posameznik zaveda najslabše od vseh. Kar pa je še huje, tega se potem ne zavedajo tudi filmi in njihovi akterji, ki so si s pričujočim naredili kaj slabo uslugo. Razen seveda Leonarda DiCapria, ki se niti ni blamiral – pač dejansko izgleda, kot da nekoč je ali bo pojedel vse sedative, med katerimi se kamera na začetku tako gurmansko sprehaja. Skratka, še nikdar niso hipermotoriki izgledali bolj skulirani, emancipacija in človečnost pa že dolgo nista imeli tako oporečnega priokusa. Skoraj povsem odvečen film, ki ima za normalno dramo morda enega DiCapria (in scenarista) preveč, oziroma enega pobebavljenega Robina Williama premalo.

N.B.

## odštekano življenje

A Life Less Ordinary

VB 1997

dolžina 103'

režija Danny Boyle

scenarij John Hodge

fotografija Brian Tufano

igrajo Ewan McGregor (Robert), Cameron Diaz (Celine), Holly Hunter (O'Reilly), Delroy Lindo (Jackson), Ian Holm (Naville), Ian McNeice (Mayhew), Stanley Tucci (Elliot), Dan Hedaya (Gabriel), Tony Shalhoub (Al), Maury Chaykin (Tod)

### Zgodba

V nebesih zavлада panika: nadangel Gabriel dobi od Boga direktivo, naj pošlta stvari na Zemlji, zato dol pošlje specialna angela, Jacksona in O'Reillyjevo, da bi združila možkega in žensko – ravnokar odpuščenega čistilca Roberta in Celine. Robert "ugrabi" Celine, hčerko njegovega šefa Navilla, za kavčijo pa zahteva nazaj svojo službo, medtem ko sta Jackson in O'Reillyjeva v zagati, saj jima bo v primeru slabo opravljene naloge usojeno ostati na Zemlji.

Lahko rečemo, da je Boyle končno pokazal svoj pravi obraz: poza škotskega indie film-makerja, ki se ne zmeni za Hollywood, se je obrabila; možakar je, resda skupaj s svojo domačo ustvarjalno ekipo, prestopil mejo, se predal večinskemu okusu in zaoral polja romantične akcijske buddy-buddy komedije, kjer povečini funkcionirajo le stranski igralci-individualci. Za vsečnost je treba izbrati le še karseda platinasto pravljico, "kultnega" igralca mlade angleške garde ter karseda naspidiran soundtrack, po katerem bodo film gledalci čez deset let morda le pomnili. Težko bi se namreč spomnil kakšnega trash road-movie video artikla, ki bi mu manjkalo

kaj več kot *Odštekane življenju*. Razlika je kajpak le v tem, da je pričujoči film podpisal Danny Boyle, *wunderkind* novega škotskega filma, ki je od Ewana McGregorja očitno pričakoval, da bo postal njegov Robert De Niro; in obratno, da bo McGregor svoj igralski status utrdil v opusu škotskega Scorseseja. Pa ni tako, Boyle manjka prav toliko filmskega znanja, kot mu ga je primanjkovalo pri **Trainspottingu** (1996), le da je bil slednji prepojen z aktualno-trendovsko luzersko erekcijo, in seveda z obilno podmazano podlago romana Irwina Welsha, ki je v tretjem filmu kajpak izostala. Res je, Danny, kulturni roman trofneš enkrat v življenju, morda dvakrat, sigurno pa ne zapored. Kaj imamo v *Odštekane življenju*? Obetaven začetek v beli preobleki, kjer biblično avreolo zmotita fiziognomiji obeh angelov: eden je temnopolt, drugi pa ženska. V redu, si porečemo, čaka nas *screwball* komedija, nakar na gledalca pade gora tretjerazrednega humorja, stereotipi nešteto vidnih romantičnih pripetij ter *happy-end*, ki takšni zgodbi sicer povsem pritiče – če bi ga kdo ustrezno izpeljal. Če bo šlo tako naprej, Danny Boy, te bomo v bodoče gledali le še na video kasetah.

S.P.

## ognjeno obzorje

Fire Down Below

ZDA 1997

dolžina 98'

režija Felix Enriquez Alcalá

scenarij Jeb Stuart in Philip Morton

fotografija Tom Houghton

glasba Nick Glennie-Smith

igrajo Steven Seagal (Jack Taggart), Marg Helgenberger (Sara Kellogg), Kris Kristofferson (Orin Hanner), Harry Dean Stanton (Cotton), Stephen Lang (Earl Kellogg)

### Zgodba

V Kentuckyju, deželi naravnih lepot, preprostih ljudi, country glasbe in labirinta zapuščenih rudnikov, magnat Orin Hanner ilegalno skladišči sode s strupenimi odpadki. Drži, Kentucky je zadnje čase smrtno nevaren, zato si ga pobliže ogleda Jack Taggart, posebni agent zvezne agencije za zaščito okolja, mavrični bojevnik, ki v hipu naredi red.

Filmi Stevena Seagala se delijo v dve podzvrsti. Na kultne izdelke, ki jih ceni peščica žanrskih zanesenjakov, ter na vrhunske neumnosti, ki se jim smeje ves filmski svet. Kvaliteta njegovih filmov je konstanta, narašča le njihovo število. Če ste prepričani, da je Seagal zadnji akcijski junak, potem vas bodo **Nico, Hard To Kill, Zaznamovan za smrt, Lov na pravico, Oblegani in Kritična točka** v tej veri še utrdili, če pa se radi naslajate nad Seagalovo naivnostjo, potem ne spreglejte polomij **Oblegani 2, Blisk smrti in Aljaska v plamenih**, kjer se je naš Steven preizkusil tudi kot režiser. Med debakle vsekakor sodi tudi *Ognjeno obzorje*, jubilejni deseti film v Seagalovi desetletni igralski karieri, ki ga je podpisal Felix Enriquez Alcalá, snemalec in televizijski režiser. Zaplet, vrh in razplet zgodbe so pravi eldorado za iskalce scenarijskih napak, vrzeli, logičnih nedoslednosti in logističnih nesmislov, ki jih kronajo domišljajska

preproščina, pop zen modrosti in skrajna predvidljivost. Z eno besedo, ropotarnica neumestnih stilemov, ki razen Seagala ne zanimajo nikogar in v žanrskem filmu praktično nimajo kaj iskati. Le kam za vraga so vložili proračunskih 45 milijonov dolarjev? *Ognjeno obzorje*, zmedeni eko triler, je bolj kot po žanrski zanimiv po glasbeni plati, saj se v filmu kar tare znanih obrazov iz sveta country glasbe, za kitaro pa poprime tudi sam Steven, ki je že večkrat prispeval pesmi za svoje filme. Seagal se bolj kot z zvezdništvom ukvarja z meditacijo, tibetansko filozofijo in iskanjem notranjega miru, saj je prepričan, da je utelešenje tibetanskega lame. Nič čudnega, da tudi njegovi filmi, ki se definitivno poživljajo na vsebino, žanr in suspenz, vse pogosteje zgledajo kot propagandni material neke obskurne verske sekte.

M.M.

## poljub za lahko noč

Long Kiss Goodnight

ZDA 1996

dolžina 115'

režija Renny Harlin

scenarij Shane Black

fotografija Guillermo Navarro

glasba Alan Silvestri

igrajo Geena Davis (Samantha Caine/Charly Baltimore), Samuel L. Jackson (Mitch Hennessey), Patrick Malahide (Perkins), Craig Bierko (Timothy), Brian Cox (Nathan), David Morse (Luke/Daedalus), Tom Amandes (Hal), Yvonne Zima (Caitlin Caine)

### Zgodba

*Samantha nenadoma spozna, da ji gre metanje nožev izvrstno od rok, kar je za učiteljico v malem mestu nenavadno.*

Cameron Diaz  
Odštekano življenje



Geena Davis  
Poljub za lahko noč

Sidney Poitier, Richard Gere  
Šakal



John Goodman  
Škratje



Detektiv Mitch pobrska po njenem izgubljenem spominu ter ji pojasni, da je bila pred popolno amnezijo tajna agentka Charly, ki jo po osmih letih nekdo želi mrtvo, pri tem pa ne izbira sredstev.

Profesionalna morilka z imenom Charly Baltimore postane po osmih letih šefom trn v peti. Sicer ne ve, kaj ve, ve pa, da ve preveč in da jo bodo zato ubili. Charly pa tudi zna preveč in krvoželjni lovci kmalu postanejo plen ženske furije, živega orožja, ki skače iz najvišjih nadstropij, plava v zaledenem jezeru, z avtomobilu prebija zidove, razbija cisterne, polne bencina in se ne ustavi, dokler zadnji od zarotnikov ne obleži v krvi. Da, njen moški partner zlepa ne pride do sape. Podobno kot gledalec, ki ga tale dnevnik jezne gospodinje po receptu scenarista Shanea Blacka in v režiji Rennyja Harlina slabi dve uri premetava kot tobogan v lunaparku. Nič čudnega, saj Shane Black (za scenarij *Poljuba za lahko noč* so mu plačali rekordne štiri milijone dolarjev) slovi kot človek, ki je zasnoval trilogijo **Smrtonosno orožje** in **Zadnjega skavta**, Renny Harlin (bivši mož postavne, 185 cm visoke Geene Davis, s katero sta se po *Poljubu* razšla) pa kot režiser akcijskih klasik tipa **Umri pokončno 2** in **Cliffhanger**. No, ko za isto kamero sedeta mojstra trdih, razbijaških, surovih, nasilnih, visokooktanskih *hard-boiled* trilerjev, ne more iz njune kooperacije nastati nič drugega kot trd, surov, nasilen in visokooktanski *hard-boiled* triler. *Poljub za lahko noč* poleg prej naštetih filmov umetelno citira še **Nikito** in **Resnične laži**. Rekel sem citira, ne imitira, kot bi kdo utegnil razumeti. Tako Black kot Harlin se zavedata, da je akcijski triler sam sebi največja inspiracija, zato moraš zgodbo, ki jo v tem žanru pripoveduješ, najprej znati povedati, šele potem lahko igraš na njeno izvornost. *Poljub za lahko noč* ni nič drugega kot dovršen, zabaven in poučen seznam zakonitosti, metod in stila, brez katerih si akcijskega trilerja preprosto ni več mogoče predstavljati, njegova največja atrakcija pa je prav glavna junakinja, ki Stallonea in Schwarzeneggerja ročno pošlje naravnost v penzijo.

M.M.

## premirje

### La Tregua

Italija/Francija/Švica 1996

dolžina 125'

režija Francesco Rosi

scenarij Tonino Guerra, Sandro Petraglia, Francesco

Rosi, Stefano Rulli, po noveli Prima Levija

fotografija Pasqualino De Santis, Marco Pontecorvo

glasba Luis Enriquez Bacalov

igrajo Massimo Ghini (Cesare), John Turturro

(Primo Levi), Roberto Citran (Unverdorben), Stefano

Dionisi (Daniele), Andy Luotto (D'Agata), Claudio

Bisio (Ferrari), Teco Celio (Colonnello Rovi), Rađe

Serbedzija (Grk)

### Zgodba

*Resnična zgodba Prima Levija, italijanskega Žida, ki ga ruska armada aprila 1945, skupaj s ostalimi preživeli, osvobodi iz koncentracijskega taborišča Auschwitz. Med dolgo potjo domov, ki Italijane vodi v dolgem ovinku skozi Rusijo, Črno morje in Grčijo, skušajo nekdanji jetniki normalno zaživeti, obenem pa jih skrbi, kaj bodo našli, ko se vrnejo na svoje domove.*

Druga svetovna vojna se končuje in Židje iz Auschwitza iščejo pot domov. Ugotovijo, da jih ljudje ne želijo okrog sebe, da za mnoge še vedno pomenijo kugo in da se zanje zadeva ni mnogo spremenila. Svobodni sicer so, a večinoma lačni, brez dela in nekaj tisoč kilometrov od doma. Rosi, veteran evropskega filma, asistent pri treh Viscontijevih filmih ter sopotnik zlatega italijanskega filma, Rossellinija, Fellinija in Antonionija, canneski nagrajenec, pravi festivalski tiger torej, se leta 1996 odloči posneti vojno dramo epskih razsežnosti. Problem nekaterih starejših evropskih avtorjev je v tem, da skušajo na stara leta še enkrat povedati, kar so nekoč že naredili, kot bi želeli rezimirati svojo kariero. Poglejte denimo le Andrzeja Wajdo, ki je, kar se tiče druge svetovne vojne, povedal s svojimi najboljšimi filmi že vse v petdesetih letih, v devdesetih pa je znova načel staro rano – in pogorel.

Z Rosijem je povsem enako; pol stoletja po holokavstu gre delat družbeno kritičen film, kjer celo vzhodno Evropo, vključno s sonarodnjaki, krca, da se do Židov neposredno po koncu vojne niso obnašali dosti bolje kot naciji, nacionalna identiteta da pa je bila tako ali tako vedno na psu. Premirje izgleda približno tako kot tisti partizanski vesterni s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, le da je herojska ikonografija malce zreducirana – časovna distanca pač. Imamo pan-evropski geografski prostor, spektakularne lokacije (kolikor jih depresivna tema lahko dopušča), večmesečni mučeniški marš, ki ga skuša avtor ob prihodu domov zaključiti z določeno mero katarze, ter Johna Turturra, sinhroniziranega v italijansčino – štorasto tehnično "invencijo", ki je v civiliziranih kinematografijah, vključno z izumrtjem vsezvezdniških kozmopolitskih spektaklov, zamrla sredi sedemdesetih. Če sinhronizirane filme lahko prebavljajo Italijani, to še ne pomeni za preostanek sveta. Ne gre torej za to, da bi bilo *Premirje* slab film, le strašansko arhaično deluče, medtem ko je "kinotečno" v Rosijevem primeru skorajda prelaskav termin.

S.P.

## šakal

### The Jackal

ZDA 1997

dolžina 123'

režija Michael Caton-Jones

scenarij Chuck Pfarrer po scenariju Kennetha Rossa

fotografija Karl Walter Lindenlaub

glasba Carter Burwell

igrajo Bruce Willis (Šakal), Richard Gere (Declan

Mulqueen), Sidney Poitier (Carter Preston), Diane

Venora (Valentina Koslova), Mathilda May (Isabella),

J.K. Simmons (Witherspoon), Richard Lineback

(McMurphy)

### Zgodba

*Ruska mafija najame učinkovitega poklicnega morilca z vzdevkom Šakal, mojstra maske in preobleke, ki naj bi za 70 milijonov dolarjev odstrelil nekoga iz Bele hiše. Edini, ki pozna atentatorjevo pravo identiteto, je bivši irski terorist Declan Mulqueen, ki je nekoč sodeloval s Šakalom. FBI Declana prisili v sodelovanje v akciji, ki postane v osebni obračun.*

Prvega Šakala je pod izvirnim naslovom **The Day of the Jackal** po istoimeni literarni uspešnici Frederica Forsythea l. 1973 posnel režiser Fred Zinnemann. V poglobljeni zgodbi o samotarskem poklicnem morilcu, ki ga angažira francoska teroristična organizacija OAS, da bi izvršil atentat na generala De Gaullea, je hladnokrvnega morilca briljantno upodobil britanski igralec Edward Fox, Zinnemannov triler pa je predstavljal izjemno študijo birokracije in državnega aparata, ki se v izrednih situacijah spremenita v hladnokrvni morilski stroj. Šakal Michaela Catona-Jonesa – ki v življenju še ni posnel trilerja, le povprečne drame, kot so **Memphis Belle**, **Rob Roy**, **Škandal in This Boy's Life**, da plitve komedije **Doc Hollywood** niti ne omenjamo – pa ne samo da nima niti najtanjše zveze s predhodnikom, temveč odkrito ponižuje inteligenco, čustva in okus gledalcev, ki so videli Zinnemannov triler. Novi Šakal je (v)idiotsko votli *rimejk*, ki bi se mu bolje podal naslov *Son of the Jackal* ali kaj podobno poflastega, saj gre za groteskno nedosleden, luknjast in klišejski dolgčas, poln scenarističnih mašil, topoumnih dialogov in zgrešenih vlog, ki kar vpijejo po posmehu. Recimo, Richard Gere z oglatim irskim akcentom je zadr irski terorist, njegovo srce pa se omehča takoj, ko FBI grdo pogleda njegovo bivšo ljubico. Ah! To, zakaj FBI sploh potrebuje Gereja, pa itak ostane neznanka do konca filma, saj se do vseh dokazov dokopljejo sami. Druga mučna zadeva je Bruce Willis, ki misli, da je Val Kilmer v drugem delu **Svetnika**. Nenehno se preoblači in maskira, najraje v situacijah, ko preobleka sploh ni potrebna, prepoznajo pa ga itak že po prve pol ure filma. Šakal predstavlja diletantstvo brez primere, štorast mimohod likov, prizorov in dogodkov, za katere nihče, z režiserjem na čelu, ne ve, kaj v filmu pravzaprav počnejo.

M.M.



# škratje

**The Borrowers**

VB 1997  
dolžina 87'

režija Peter Hewitt  
scenarij John Kamps, Gavin Scott, Mary Norton  
(roman)

fotografija Trevor Brooker, John Fenner  
glasba Harry Gregson-Williams  
igrajo John Goodman (Ocius P. Potter), Jim Broadbent (Pod Clock), Mark Williams (Jeff), Hugh Laurie (Steady), Flora Newbigin (Arriety Clock), Tom Felton (Peagreen Clock)

## Zgodba

Škratje so desetcentimtrska bitja, ki živijo pod talnimi oblogami. Ko umre lastnik njihovega domovanja in poskuša naslednik uničiti hišo, se mu z lastnikovim sinom uprejo in s pomočjo svojih 'divjih' sorodničkov tudi zmagajo.

Škratje so igrani film o pomanjšanih človeških bitjih, ki grenijo življenje ljudi predvsem s svojim nenavadnim pojmovanjem lastnine, na kar nas napeljuje originalni naslov, v katerem lahko zaslutimo osutek novega družbenega reda, kjer je meja med privatnim in javnim zabrisana. Toliko bolj zaradi enotnosti divjih izposojevalčkov, ki se v ključnih trenutkih združijo v neformalno množico in tako pomagajo domačim škratom, da ukanejo policaja ki čuvaja obstoječega človeškega zakona. Obenem nas napeljujejo na misel o otrocih kot edinih neobremenjenih človeških bitjih, ki so še zmožni gledati s srcem, ob čemer se velja vprašati, kdo v devetdestih še lahko zaspi ob sladko-naivnih podobah. Film preizprašuje tudi razliko med igranim in risanim filmom, ki mu je bilo prepuščeno izumljanje novih svetov, ter fascinira z natančnostjo izrisovanja vzporednega sveta, sestavljenega iz naprstnikov-loncev, kotalk-avtomobilov in nožev-sulic. Prav z naslonom na fiktivna bitja se mu, vsaj v primerjavi z **Mikrokozmosom**, uspe izogniti dokazovanju tehnološkega perfekcionizma, delujočega tudi ob spremembi očiča, gledalcu pa pušča dovolj velik imaginacijski prostor, le bežno okužen z nasilnimi triki MGM-ovih studijev. Četudi je v njem moč zaslediti edukacijsko sporočilo, pa *Škratje* ostajajo topel družinski film, prežet z nostalgijo po sijajnih časih, ko znanstvena doktrina in religiozna ostrina še nista narekovali življenjskega ritma. Pravljičica za lahko noč, ob kateri je moč sladko zapati le, če včasih zamenjate stripe s slikanicami in se vam v sanje ne prikradejo temne vizije o koncu človeštva. Prizrčen in enostaven film o zapletenih rečeh.

N.P.

# vem, kaj ste zagrešili lansko poletje

**I Know What You Did Last Summer**

ZDA 1997  
dolžina 101'  
režija Jim Gillespie  
scenarij Kevin Williamson, po noveli Lois Duncan  
fotografija Denis Crossan

glasba John Debney  
igrajo Jennifer Love Hewitt (Julie James), Sarah Michelle Gellar (Helen Shivers), Ryan Phillippe (Barry Cox), Freddie Prinze, jr. (Ray Bronson), Johnny Galecki (Max), Bridgette Wilson (Elsa Shivers), Anne Heche (Melissa Egan)

## Zgodba

Na 'Fourth of July' v ribiškem mestecu Southportu izbirajo Miss Croaker; zmagala Helen Shivers, ki se po ceremoniji skupaj s fantom, Baryjem, ter prijateljema Julie in Rayem, odpravi popivat na plažo. Ko se vozijo domov, zaradi Barryjeve pijanosti zbijejo človeka; v paniki in v strahu pred zakonom se odločijo truplo odvreči v reko. Mine leto dni, in ko se Julie vrne s študija v New Yorku, prejme anonimno pismo, ki pravi: "Vem, kaj ste zagrešili lansko poletje".

V primeru filma *Vem, kaj ste zagrešili lansko poletje* seveda ne moremo govoriti o "šlepanju" na vlak, ki ga je lani sprožil tako kritiški kot finančni uspeh Cravenovega **Krika** (*Scream*), saj je ključna oseba obeh filmov scenarist Williamson; toda če je bil "original" deležen prav potrebne Cravenove nadgradnje scenarija, je v pričujočem filmu zaznati prav odsotnost režiserjevega vpogleda in ponujeno. Z drugimi besedami, Williamson je ostal "na suhem", zato ne preseneča, da za neuspeh, nekonsistentnost in občasno nelogičnost obtožujejo zgolj njega, čeprav je horror od nekdanj stal malce nad realnimi tlemi, kajne? Kam se je torej izgubil režiser Gillespie? Izginil je v morju prežvečenih slasher stereotipov, ki jih do potankosti obvlada vsak povprečen *horror fan*; *Krik* je bil odličen (in odločen!) *horror* in enciklopedija hkrati, ki mu je Craven občasno dodajal celo samoironične poudarke, na lasten opus seveda, Gillespie pa nima ne opusa ne talenta, v primeru *Vem, kaj ste zagrešili lansko poletje* pa se je kot pravilno ponovno izkazalo naslednje: da dobre grozljivke ne naredi scenarij, temveč režija. Scenarij lahko napiše *horror fan* (kar Williamson nedvomno je) in z njim ostane na ravni gledalčeve percepcije, režiser pa mora biti pametnejši, hitrejši in bolj zvit kot najbolj načitani *horror* filmofil. Williamson se gre ponovno enciklopedijo in med drugim "navaja" Angelo Lansbury v **Umor, je napisala** (*Murder, She Wrote*) in Jodie Foster v **Ko jagenjčki oblmolknejo** (*Silence of the Lambs*, 1991), to pa je tudi vse. Na drugi strani ima Gillespijev film (je res njegov?) vse povprečne *horror*-atribute: skupino tinejdžerjev, malo mestece, strah iz preteklosti, fantomskega *killerja*, po nedolžnem osumljenega – skratka, vse, kar je imel tudi *Krik*. V čem je torej razlika? Gillespie pač ni Craven.

S.P.

# vesoljski bojvnik

**Starship Troopers**  
ZDA 1997  
dolžina 129'  
režija Paul Verhoeven  
scenarij Ed Neumeier, po romanu Roberta A. Heinleina  
fotografija Jost Vacano

Vesoljski bojvnik



glasba Basil Poledouris  
igrajo Casper Van Dien (Johnny Rico), Dina Meyer (Dizzy Flores), Denise Richards (Carmen Ibanez), Jake Busey (Ace Levy), Michael Ironside (Jean Rasczak), Clancy Brown (poročnik Zim), Marshall Bell (general Owen)

## Zgodba

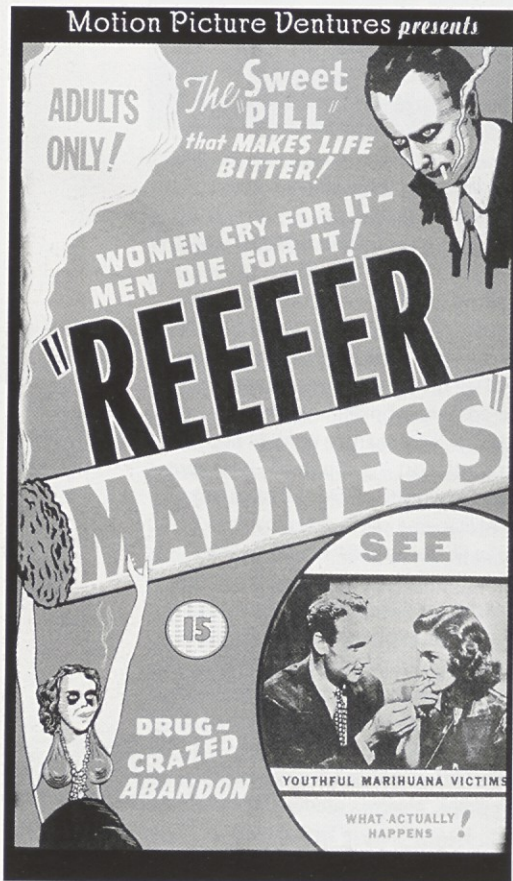
Skupina srednješolcev neke globalne države prihodnosti se znajde pred tradicionalno dilemo: kaj početi v svojem življenju. Vse bolj nasilni vdori polinteligentnih žuželk s planeta Klendathu vprašanje hitro razrešijo: po kratkem treningu se srečujejo nekdanji kolegi in ljubimci le še na vesoljskih bojiščih.

Na ogled smo dobili še eno posvetilo B-filmu iz petdesetih; namesto znanih igalskih imen (ki resnici na ljubo v takih posvetilih nimajo kaj početi!) je režiser poskrbel za zares vrhunske posebne učinke in namesto zmerne politične korektnosti nam je ponudil popolno politično korektnost – s pripombo. Pravzaprav se ne morem odločiti, ali film z diskretnim šarmom militarizma slavi tradicionalne vrednote in jih je le osladil s klišeji puhlih ameriških najstniških TV-nadaljevanek, ali pa se z ironične distance vsemu skupaj posmehuje. Tovrstne filme je v petdesetih med drugim rodil strah enega totalitarizma pred drugim in zdaj nam Verhoeven žogo vrača; za optiko pa se mora odločiti gledalec sam. Pri tem bi veljalo ponovno opozoriti, da govorijo znanstvenofantastični filmi – v nasprotju s splošnim prepričanjem – predvsem o sedanjosti. Namreč, kaj je lepšega kot armada atraktivne in energične mladine, ki se pripravlja na iztrebljanje monsturoznih insektov? No, morda vonj po napalmu zgodaj zjutraj. Kar me tudi pripelje do dileme, ki je nisem razrešil vso svojo gledalsko kariero. Zakaj so se v Vietnamu Američani sploh grebli po džungli, če se je itak vsaka večja bitka končala tako, da so prileteli reaktivci in položili prek pokrajine ognjeno preprogo. Zakaj niso reaktivci nastopili že v začetku in bi pehota samo odrešila žalujoče ostale? Verjetno zato, ker bi bilo tako filmov z vojaškimi travmami precej manj. Kar nas pripelje nazaj v prihodnost: čemu služi vesoljska pehota v dobi nuklearnega orožja in kajvembakšnih hiper-potovanj? Ničemur, razen visokooktanskim žanrskim užitek! In teh smo v *Vesoljskih bojvnikih* deležni v izobilju. Zahtevati kaj več bi bilo predrzno, kaj manj pa tudi.

G.T.

Nil Baskar, Max Modic, Nejc Pohar,  
Simon Popek, Andrej Šprah,  
Gorazd Trušnovc

# filmska ropotarnica: najstniški uporniki



Eh, če danes zakorakate v katerikoli ljubljanski barček, boste videli goro najstnikov. Zdolgočasenih. Takih, ki imajo faco razpotegnjeno tja čisto do tal, pa potem še malo naprej, da jim kdo lahko še stopi nanjo, če ne pazi. Ja, zdi se, kot da so najstniki najbolj zdolgočasena živalska vrsta na svetu. In še nekaj je pri njih takega, kar bode v oči: na las so podobni svojim staršem. Imajo enake frizure, nosijo enake obleke in celo iste avtomobile vozijo. Res, če ne bi bilo tehno revolucije in tistih nekaj odpičencev, ki se oblačijo, kot da bi padli z Marsa, bi se nam zdelo, kot da so najstniki najbolj puščobni, dolgočasni in nezanimivi ljudje, kar jih svet pozna. Pa so res? Tudi če se boste pogovarjali z njimi, boste hitro opazili, da imajo vsi bolj ali manj enako stopnjo razgledanosti, uporabljajo enako izrazoslovje, se zanimajo za iste stvari (kadar se za kaj zanimajo) in se pogovarjajo o povsem banalnih zadevah. Le kaj se je torej zgodilo z najstniki, ki so bili nekoč poosebljenje upornišva? He, v analize tega, zakaj je današnja mularija tako nezanimiva, družbeno nekritična in popolnoma predvidljiva, se tukajle raje ne bi spuščali. Raje se bomo vrnili v času nazaj, ko so bili najstniki povečini še uporniki. Ali pa so bili

takšni vsaj na filmu. Poglejte katerikoli film iz petdesetih. Možnosti – ne glede na to, kateri film boste izbrali –, da so bili najstniki v njem prav tisto glavno gonilo, so precejšnje – če so že ravno bili v filmu, seveda. V petdesetih so bili tako pomembni, da se je zaradi njih razvil prav poseben žanr. Žanr o najstniških prestopnikih in upornikih. "Juvenile delinquents" je bila oznaka za tovrstne filmske junake. Se pravi, nekakšni najstniški "nebodijih treba". John Waters, veliki ljubitelj starih najstniških filmov in nasploh vsega nostalgичnega, je nekoč, ko so ga vprašali, če se mu je izpolnila največja želja, ko je postal režiser, odvrnil, da bi bil dosti raje najstniški prestopnik. V redu, vsi vemo, da se mu želja ni izpolnila. Tip je tudi že prestar, da bi še lahko računal s tem, da se mu kdaj bo, je pa zato posnel kar nekaj posvetilc nepozabnim časom, ko so najstniki pohajkovali po širnih ameriških prostranstvih in imeli tisti pravi "attitude". Samo spomnite se odlične glasbene komedije *Cmera* (*Cry-Baby*, 1990). Sicer pa, le kdo bi zameril Johnu Watersu. Na hip se res zazdi, kot da je ni boljše stvari, kot biti ameriški uporniški najstnik iz petdesetih. Imeli so tiste čudovite avtomobile, poslušali so kul glasbo in imeli so zmeraj najbolj luštne punce. Ni čudno torej, da so bili filmi o uporniških najstnikih takrat tako priljubljeni. Vsi pridkani fantje so hoteli biti tudi sami takšni, vse deviške deklice pa so sanjale ravno o njih. Žanr je torej takrat kar cvetel – tako kot še cela gora drugih nepozabnih žanrkov. Zaradi tega je misterij, kako so se lahko vsi ti čudoviti žanri v današnjem času zlili v posplošen hollywoodski štanc, toliko večji. Pojdimo po vrsti. Prvi obrisi žanra, ki prihaja, segajo že tja v daljno leto 1936, ko je prišel na tržišče nadvse vzgojen in nenamerno burleskno smešen film *Reefer Madness*, ki naj bi nič hudega sluteče starše opozarjal, kako si njihova pridna mularija ob vsaki priložnosti v usta baše marihuano in se na vso moč zadeva. Najbolj hecno pri celi zadevi je, da gre za takoimenovani "straight" film. Se pravi, da ne gre za eksploatacijo. Z drugimi besedami: ustvarjalce je, tako se zdi, res skrbelo, kakšna grozodejstva povzročajo med ameriško mladino mamila. Takšnih filmov, ki so "osveščali javnost", je bilo kar nekaj. Če bi kdo kje predstavil študijo, da je najstniško upornišvo nastalo prav kot reakcija na tovrstne umotvore, niti ne bi bilo tako zelo presenetljivo.

A če sta bila zlo in vzrok mladostne pokvarjenosti v filmu *Reefer Madness* še nekako definirana, pa film *Teen Age* (1944) splošno pokvarjenost današnje mladine jemlje že kot povsem samoumevno – to pa vsekakor je element pristne eksploatacije. O tem ni dvoma, saj so film celo propagirali s sloganom:

"Kaj se dogaja z današnjo mladino?", češ – le kako je mogoče, da je tako pokvarjena. To uporniško in pokvarjeno mladino so filmski ustvarjalci začeli kaj kmalu povezovati z vročimi avtomobili. Le kaj najbolj izraža svobodomiselnost in radikalnost uporniške mladine, so si mislili filmarji, če ne ravno dejstvo, da si vsak najstnik želi svoj lasten (in zelo hiter) avto? In zadeli so v črno. Prvi film, ki je združil avtomobile in uporništvo, je bil *Devil on Wheels* (1947), ki s svojo zgodbo o tekmovalnem dirkanju kasnejše videospotovske filme a la *Dnevi grmenja* spravi na raven šodra za otroški vrtec.

A pravi eksploatacijski filmi – tisti, ki so domena te *Ekranove* rubrike – so prišli šele v petdesetih. Takrat je prišlo do prave eksplozije filmov o najstniških upornikih. Na ves glas je igral rokenrol, mularija pa je tudi zares skušala posnemati filmske junake. Ja, tudi avtomobili so bili še vedno vroča stvar.

Sila zloglasen je bil film *The Flaming Teenage* (1956), kjer so scenaristi uporabili malodane vse elemente eksploatacije: alkohol, mamila in ropanje. Ropanje? Ja, morda smo pozabili povedati, toda naši vrlji filmski najstniki so se pod vplivom alkohola in mamil pogostokrat znašli na napačni strani zakona. Če boste kje na videu našli to rariteto, je *The Flaming Teenage* vsekakor vreden ogleda. Če ne zaradi drugega, že zaradi tega, ker se je tako značilno poslužil starega in dobro znanega trika: najstnike, ki bi hoteli igrati v takšnih eksploatacijskih smeteh, je bilo včasih tako težko najti kot v sedemdesetih za pornografijo. Tako je bilo verjetno zato, ker so te filme mnogi tudi zares primerjali s pornografijo. In če niso dobili najstnikov, so jih pač zaigrali kar starejši občani. Ob filmu *The Flaming Teenage* boste verjetno zato kar umirali od smeha, ko boste gledali očkote in mamice, kako igrajo 20 let mlajšo generacijo. Da se zgodovina ponavlja, so dokazali porniči, kjer vsak tretji naslov vsebuje besedi "vroče najstnice", pa čeprav v filmih potem zmeraj znova igrajo ženske, ob katerih se celo Demi Moore zdi mlada pupika.

Poleg filmov, kjer je bil poudarek na hitrih avtomobilih, kakršen je bil recimo *Hot Rod Girl* (1956) ali pa *Wild Ones on Wheels* (1962), se je razvijalo vedno znova več in več podžanrov. Njam, njam. *Rock rock rock* (1956) je film, ki je, ni težko uganiti, vpeljal hudičevo glasbo. Mularija namreč nori za rokenrolom. V tem času se je razvil tudi eden najčudovitejših podžanrov: pokvarjene najstniške punce na pohodu. Ponavadi je šlo za kaj tako neumnega, da je zdolgočasena punca pobegnila iz dekliške šole in se družila z neprimernimi mladeniči, ali pa se je celo znašla v poboljševalnici. Izbor je bil vsekakor pester: *A Dangerous Age* (1957), *Reform School Girl* (1957), *Teenage Bad Girl* (1957), *Sorority Girl* (1957), *So Evil, So Young* (1957) in še in še... Malo manj zanimivi, a za takratni trg še vedno dovolj privlačni filmi so se ukvarjali z najstniškimi tolpmami: *Teenage Wolfpack* (1957), *Dangerous Youth* (1958), *T-Bird Gang* (1959). Prav posebno mesto so v takratnem času zasedali beatniki. Saj veste, tisti ležernejši, ki jih je tako zelo častil Jack Kerouac, ameriška javnost pa jih je avtomatično uvrščala med vse ostale degenerirance. *The Rebel Set* (1959) je poln prizorov, ki priključijo in pričarajo pozabljeno bitniško atmosfero. Saj veste: kafiči, glasba, scena... Zanimivo tudi iz čisto sociološkega vidika. Z beatniško kulturo se je spogledal tudi *The Bloody Brood*, kjer so najstniki ekstremno nasilni. Filmarji so mešali tudi podžanre. Tako so na primer v filmu *The Beatniks* (1960) združili prikaz bitniške kulture s takrat

aktualno glasbo. Za hip se je zazdelo, da se čisto vse, kar je kakorkoli povezano s prestopniškimi najstniki, v hipu spremeni v zlato. Ni čudno torej, da sta se v najstniško igro in lov za lahkimi filmskimi novci spustila tudi dva največja auteurja takratnega filmskega obdobja: Roger Corman in genialni Ed Wood. Corman je v tistem času ustanovil danes malo znano produkcijsko in distribucijsko družbo Filmgroup, s katero je sproduciral tak najstniški šlok, kot je recimo *The Wild Ride* (1960) – o divjih zabavah, motorističnih orgijah in cestnih pregonih. V vlogi pokvarjenega najstnika pa ni nastopil nihče drug kot trikratni oskarjevec Jack Nicholson. Ja, *the Lord walks in mysterious ways*. Drugi znan film iz Cormanove garaže je bil še *Girl in Lovers Lane* (1960), ki pa je s svojo zgodbo o potepuhu, ki se zaljubi v mestno ljubico, dosti manj zanimiv kot film z Jackom. Čisto katerikoli film z Jackom pa je manj zanimiv kot karkoli, češar se je dotaknil Ed Wood. In tudi v tem žanru se je dobri stari Ed preizkusil. Dvakrat. V filmu *The Violent Years* (1956) lahko občudujete skupnico divjih najstnic, ki se spravijo nad uboge moške. Čisto podivjane so. Filma sicer Ed ni režiral sam, a še vedno lahko zlahka opazite tisti slavni woodovski touch. Isto velja tudi za spregledani film *Married Too Young* (1962), še eno ekstravaganco izpod peresa še vedno premalo poznanega in priznanega Wooda.

Žanra uporniških najstnikov se je nekoliko dotaknil tudi hollywoodski *mainstream*. Verjetno se še spominjate – ali pa ste videli vsaj kak odlomek –, kako je v filmu *Divjak* (*The Wild One*, 1954) na motorju momljal Marlon Brando. Kdo bi si mislil, da je nekoč tudi samega Botra metala puberteta, ha? Od vseh filmov, opisanih v temle člančiču, pa boste še najlažje ujeli film *Blackboard Jungle* (1955), katerega občasno rolajo na TNT-ju, saj gre za zelo zelo *mainstream* produkcijo. A opozoriti vas moramo, da tukaj ne gre čisto za dobro staro eksploatacijo, saj je za ljubitelje pritlehne cinefilije vsa stvar nekoliko preveč spolirana. Iz preprostega razloga: film je nastal v okviru nekoč najbolj uglednega studia MGM, ki si ni mogel privoščiti kakih zares sprijenih izletov. A vseeno boste dobili vsaj približno predstavo, kako zabavne filme so nekoč delali v Hollywoodu. Najstniški eksploatacijski filmi so takrat zares zažigali in cveteli. Kamorkoli si pogledal, povsod jih je bilo dovolj. *Force of Impulse* (1960), *Curfew Breakers* (1957), *Lost, Lonely and Vicious* (1959), *Date Bait* (1960), *High School Caesar* (1960), *The Choppers* (1961), *Naked Youth* (1961), *Night of Evil* (1962), *Ivy League Killers* (1962), *Hothead* (1963) in *Teenage Strangler* (1964) je le nekaj naslovov tega nepozabnega in za vedno minulega žanra. Razen kakšnega poklona, ki ga sem ter tja doživijo s strani Johna Watersa in podobnih entuziastov, žal ne moremo upati, da bi se ti filmi vrnili v velikem slogu. Kot rečeno, je današnja mularija preveč nezanimiva in nesprofilirana, da bi dobila svoj žanr. V osemdesetih so bile sicer v modi romantične najstniške komedije, kjer je bil vrhunec družbenega upora že to, če je bejbika oblekla malo bolj seksi rožnato oblekico. V devetdesetih pa ni niti tega več. Eh, hvala bogu za petdeseta. Kdo prodaja karto za tja? •

Prihodnjič: Klici iz džungle



# hirošima, ljubezen moja matjaž klopčič

## Hiroshima, mon amour

Francija 1959 čb 91'

**koprodukcija** ARGOS Films, Como Films, Daiei Motion Picture, Co LTD Pathe Overseas **producent** Samy Halfon **direktor ekipe** Sacha Kamenka, Shirakawa Takeo **scenarij in dialogi** Marguerite Duras **glasba** Giovanni Fusco, Georges Delerue – "valček" iz džuboksa **fotografija** Sacha Vierny **asistenti kamere** Pierre Goupil, Watanabe, Ioda **montažer** Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute **script** Sylvette Baudrot **scenografija** Esaka, Mayo, Petri **asistenta režije** T. Andrefouet, Jean-Pierre Leon **literarni svetovalec** Gerard Jarlot **zvok** Pierre Calvet, Yamamoto, Rene Renault **igrajo** Emmanuelle Riva (Ona), Eiji Okada (On), Bernard Fresson (Nemec), Stella Dassas (mati), Pierre Barbaud (oče) **dolžina** 2489 metrov **distribucija** Cocinor **premiera** Pariz, kinematografa Georges V in Vendome, 19. junija 1959. Izven konkurence predstavljen na festivalu v Cannesu 1959. **nagrade** FIPRESCI in nagrada Društva filmskih in televizijskih avtorjev v Cannesu, nagrada kritike in distributerjev v New Yorku 1960.

Eksterierji posneti v Hiroshimi, japonski interierji v Tokiu, dodatni posnetki eksterierjev v Neversu in ateljeja v Parizu.

Emmanuèle Riva, Eiji Okada



## VSEBINA FILMA

Ženska roka lovi, boža in se nežno premika v objemu moških rok. Na postelji ležita drug ob drugem; njuni telesi se prepletata s sanjavimi gibi, kakršne poznajo meduze. Presenečajo nas pri plazilcih in spominjajo na liste, v katere se zaganja veter. Ona je Francozinja, ki je prišla v Hirošimo snemat film. Noč sta preživela skupaj. Dani se. On leži na trebuhu, njegove roke se včasih premaknejo kakor v sanjah. Ona ga zavzeto opazuje. V Neversu, na obali reke, leži v dopoldanskem boju ranjen vojak v podobnem položaju. Njegove roke se prepletajo v kretnjah nemočne agonije. Umirajoči Nemec, vojak okupacijskih sil, je bil njena prva ljubezen. "Med skrivnimi utripi srca nas včasih preseneti hrepenenje po ljubezni!"

Oba se izpovedujeta: on je srečno poročen, ona prav tako. Ljubezen ju preseneča; zavedata se, da zanjo v njunih urejenih življenjih ni prostora.

Ona mora naslednjega dne odpotovati domov, v Francijo. Ostaja jima še štiriindvajset ur, da se izgubljata in prepoznavata, srečujeta na ulicah in cestah, v kavarnah in čakalnicah. Štiriindvajset ur, da bi se zavedla, kako obupno nemogoča je njuna ljubezen in spomin nanjo. Nevers, Hirošima, Nevers! Preteklost in sedanjost se prelivata. Samo sedanjost ju veže. Njuno srečanje.

Teče, tako kot pri svojih osemnajstih letih, prek travnikov in gozdov v decembru, išče po sobah v aprilu, hiti mimo skednjev in razvalin v objem svoji ljubezni. Kako je bila takrat mlada, v Neversu! Ah, kako je bila nekoč v Neversu nora! Morali so jo zvezati in zapreti, skriti v klet in obvarovati pred gnusom ljudi, ki so se sramovali njene nerazumne ljubezni. Pijana pred vsemi, v kotu izgubljene kavarne, v odhajajoči noči, se prepušča moškemu, ki posluša njene spomine. Da bi lahko živela, mora pozabljati: Hirošimo, nevarnost atomske smrti in svojo ljubezensko zgodbo...

Samo še en dan, ena noč; ostaja jima premalo časa, ki ga ne moreta izrabiti, ne moreta mu ubežati. Vendar pa dovolj dolgo, da spoznata, da sta njun objem in trenutek njunega življenja pravzaprav tisto, kar predstavlja popolno čustvo dveh bitij, ki ga je nemogoče izničiti. Teh štiriindvajset ur je čas, ki ga poznajo vsi ljubimci sveta. "Ubijaš me in vendar mi delaš dobro!" mu reče ona in tako izpove paradoksalnost situacije, ki beleži čas in presenetljivi čudež ljubezni.

## NASTANEK FILMA

Alain Resnais (1980): "V začetku so mi producenti filma *Noč in megla* (1955), Argos-Films in Como, naročili dokumentarni film o posledicah atomske bombe, ki bi pravzaprav parafraziral zgornji naslov. Dva elementa sta pospešila naročilo: Japonci so ga hoteli razširiti s francosko in japonsko epizodo, v katerih naj bi zasedel zvezdnika dežel, ki bosta vpleteni v koprodukcijo. Končno je odločilo srečanje Resnaisa in Marguerite Duras, ki je bila povabljenka k pisanju scenarija; Françoise Sagan ga je namreč zavrnila. Resnais in Durasova sta si bila edina, da se je potrebno izogniti oživljanju vseh grozot, ki jih je film *Otroci Hirošime* pretresljivo predstavljal. "Odločila sva se", pripoveduje Resnais, "da bova poskusila pripraviti film, katerega osebe ne bi direktno sodelovale v katastrofi mesta, ampak bi se je spominjale, morda bi celo preživljale njene posledice. Na nek način smo jih hoteli zasesti z antijunaki..."

## ODMEVI OB PREMIERI FILMA V LETU 1959

ANDRE MALRAUX: Najlepši film, kar sem jih kdaj videl!

FRANCOIS TRUFFAUT: Kateri cineast, ki ima manj kot petdeset let, se lahko ima za genialnega? Povedal vam bom njegovo ime, kajti tak posameznik obstaja! To je Alain Resnais, ki se s svojim filmom *Hirošima, ljubezen moja* uveljavlja podobno kakor nekoč Jean Renoir, ki velja za očeta vseh nas in je s svojimi šestintridesetimi filmi najmlajši francoski cineast...

GEORGES SADOUL: Film *Hirošima, ljubezen moja* bo ostal nepozabna mojstrovina. Alain Resnais odkriva v filmski umetnosti neslutena izrazna sredstva. Njegov stil je popolnoma nov in ostra, natančna poetika filma se ne zgleduje po nikomur. Govorijo o Dreyerju in film primerjajo z dosežkom njegove *Device Orleanske*, vendar nikakor ne zaradi kekega zaznavnega vpliva. *Hirošima* vas prevzame že v prvih sekundah projekcije, vpliv filma me je spremljal še ure in ure. *Hirošima* je polna čarobne filmske poetike!

PIERRE MARCABRU: O sijajnih posnetkih, o dovršenem kadriranju in intenzivnosti izbora ne bi rad govoril: poezijo moramo predvsem občutiti, o njej se le težko govori. *Hirošima, ljubezen moja* je ena najlepših poem kar smo jih pri sedmi umetnosti kdajkoli videli! (*Combat*, 1959)



Alain Resnais

MARGUERITE DURAS: Pred snemanjem smo že imeli pripravljene dve predlogi zaporedja. Ena je predvidevala zaporedje, ki je oblikovalo naracijo scenarija, druga pa je predstavljal "podtalno" kompozicijo filma. Še pred snemanjem filma je Resnais želel spoznati vse podrobnosti usod, ki so nas zanimale: čim več o njunem otroštvu, odraščanju, njunem življenju pred začetkom filma in na nek način tudi o njuni prihodnosti. Torej sem skicirala biografiji obeh oseb in Resnais je iz njih – kot iz filma njunih preteklih let – "sestavljala" filmske podobe njunega življenja. Prispevek mojega pisanja k oblikovanju "podtalne" kompozicije filma je najmanj toliko pomemben kot moja dopolnila scenarija. Vse, kar smo pokazali, se je podvajalo v detajlih, ki jih ne poznamo. Zakaj? Ker je Resnais želel pokazati samo eno stališče med stotimi, ki jih je imel na voljo. Vedno znova se je vračal k neizpodbitnim podrobnostim. Resnais je natanko vedel, kaj želi: na njegove izzive sem odzivala, kakor sem najbolje mogla... (*Image et Son*, št. 125)

## ALAIN RESNAIS: CINEAST-VZORNIK

V letih, ko sem nabiral svoje sodbe o oblikovanju filmov, so me izredno zaznamovali dosežki kratkih filmov Alaina Resnaisa. Ob njegovih filmih se mi je zdelo, da prepoznavam ustvarjalca, ki povezuje dosežke ključnih dokumentarcev, nastalih nekaj let pred njegovim vstopom v kinematografijo, z novostmi filmskega izraza. Znal je prisluhniti medvojnemu dokumentarcem angleške in kanadske šole, dosežkom Harryja Watta in Humphreyja Jenningsa, iz novih dokumentarcev poljske filmske šole pa je prevzemal najsjajnejše dosežke. Z Armandom Gattijem sva v Ljubljani že med snemanjem filma *Ograda* (*L'Enclos*, 1960) razpravljala o njem in pričakovala film po *Hirošimi*. Osupljive predstavitve na festivalu v Mannheimu (1960) ne bom nikdar pozabil. Projekcija tega filma – in kako leto prej projekcija Hitchcockove *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958) – predstavlja v mojem spominu, skupaj s prvim gledanjem *Odiseje 2001* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick) najvišje dosežke filmske umetnosti, kar jih poznam. Kar je še posebej potrevalo moje občudovanje njegovega dela, je to, da je vse svoje prve, kratke filme, v začetku tudi *Hirošimo*, sprejel kot naročilo, ki naj spregovori o nevarnosti atomskega orožja... Neverjetna, čudovita leta vzpona filmske umetnosti!

## MOTIVI SURREALIZMA V FILMU

André Breton je v svojih "intervjujih" podčrtal, da so motivi "svobode, ljubezni in poezije" ključni pri surrealizmu. Vsi trije se namreč prepletajo in združujejo, presegajo "smešne pogoje našega tukajšnjega življenja!" (Breton, "Sramotno priznanje"). Zato je vsak stik z navidezno resničnim, realnim, korak globlje v nedoumljivo podzavest, ki nas povezuje v dveh smereh: od duše do otipljivih stvari, in nazaj. Tako dosežemo višjo stopnjo zavesti, ki jo imenujemo "nadrealizem" (*surréalité*). "Pravo življenje" izginja v pepelu dnevne resničnosti, ki postaja zaradi pozitivističnih predpostavk povsem smešna in nepomembna, saj jo preoblikuje naš surrealistični zanos. Poezija povezuje moč osebne domišljije z objektivno resničnostjo. Kar najtesneje se družijo s svobodo hrepenenja, ki podira vse meje naše otrple senzibilnosti in se prepleta s svobodnim čustvom ljubezni, zrasle iz občutka strasti, ki nas napolnjuje do skrajnih meja. Zmagoslavno sprošča naše čustvovanje in sporoča pretresljivo skrivnost o vedno šibkem, ranljivem bistvu našega življenja. "Samo z močjo ljubezni in samo z njo dosežemo zlitje občutka naše eksistence in našega čustvovanja, samo v njej se oba združujeta v popolnem ravnotežju, in kadar je ni, nas begata nemir in neprijaznost." 'Skrivnosti', Breton / Francois Mizrachi, 1965

## RESNAIS, MOJSTER KRATKEGA FILMA, 1959

Če kratkega filma ne bi bilo, bi ga Resnais prav gotovo uveljavil. Obnaša se, kot bi nam hotel dokazati, da je kratek film nekaj povsem neuveljavljenega. Dolgi, nemirni travellingi *Van Gogha* (1948), pa vse do majestetičnih, vozečih posnetkov *Styrene* (1958): kaj pravzaprav gledamo? Negotova vprašanja o možnostih filmske tehnike in njenega izraza postavlja tako prepričljivo in skrajno



resno, da z njimi presega modrost odgovorov: brez njih ne bi bilo sodobnega francoskega filma. Kajti Resnais nas neverjetno preseneča: zdi se nam, da začinja uveljavljati novo filmsko poetiko. Njegov vozeči posnetek v *Van Goghu* veliko intenzivneje sprašuje o pomenu odločitve, ki mu je narekovala posnetek z 'vozečo kamero'. Njen resnični pomen. Vrednost? Podobno se je o odlikah *travellinga* spraševal André Bazin. Osupel je odkrival vrednosti vozečih posnetkov: seveda, ob povsem drugih predpostavkah! Preden se je spopadel s celovečernim filmom, je moral Resnais razvozlati to skrivnost. In če so v filmu **Tudi kipi umirajo** (1950-53) vozeči posnetki uveljavljali montažo, je moral recipročno uveljavljati zakone montaže z vozečimi posnetki. To je pokazal v filmu **Ves spomin sveta** (1956) in še posebej v **Pesmi Stirene** (1958). Pred projekcijo *Stirene* sem videl v kinoteki Eisensteinov **Oktober** (1929). Slutil sem, vendar si takrat še nisem upal povedati svojega mnenja: Alain Resnais je – poleg Eisensteina – največji mojster montaže. Montaža namreč za njiju pomeni organizacijo filma: zanj morata predvideti dramaturgijo, organizirati muzikalične vrednosti filma in komponirati tudi glasbo. In, pravzaprav povsem na kratko: film morata zrežirati ("mettre en scene"). (Jean-Luc Godard, 1959)

#### ALAIN RESNAIS IN SPOMIN

Zdi se, kot bi Alain Resnais pri kompoziciji *Hirošime* mislil na besede slovite avtorice avantgardnega filma v Franciji, Germaine Dulac, ki je že leta 1927 predvidela razvoj filmske umetnosti z besedami: "Bodočnost pripada filmu, katerega odlike bo težko odpraviti samo z zgodbo. Ne smemo pozabiti, da pripoved še ne predstavlja posebne odlike filmske poetike. Vedno ostaja na površju, prehitro se je oklenemo. Sedma umetnost, ki jo gledamo na platnu, nas prevzema z neoprijemljivo odliko glasbe..."

Začetna želja – nanjo je pomislil Resnais, ko se je oprijel prve ideje sinopsisa – je bila kompozicija opere, katere osnovni nasprotji bi predstavljali besedi Hiroshima in Nevers; okrog njiju je sestavljal zgradbo, v kateri se oba motiva prepletata. Njunjo nasprotje, ki s trajanjem filma vse bolj izginja – po Heraklitu se nasprotja sestavljajo –, prebujajo v nas bližino smrti (Hiroshima) in vitalni obet mladosti junakinje v Neversu.

"Če ničesar ne pozabljam, ne moremo ne živeti, ne ukrepati. Podobno sem razmišljal že pri snovanju filma *Noč in megla*: moja naloga ni bila gradnja spomenika žrtvam taborišč, mislil sem na sedanost in bodočnost živih. Pozabljenje se mora uveljavljati med gradnjo novega. To je neizogibno in potrebno – tako v razmerju do posameznika kot tudi do vseh nastopajočih. Vedno znova je treba začinjati graditi in podpirati vse mogoče načrte. Obup rojeva samo našo inertnost, zapiramo se pred ostalim svetom. Nevarno bi bilo, če bi z njim podprli tudi našo lenobnost!" (Alain Resnais, 1961) Pravzaprav smo v vsem dediči naše preteklosti: kulturne, glasbene in vseh drugih umetniških izročil, ki so se kopičila skozi stoletja in odsevala našo civilizacijo. Na enak način, čeprav se tega povsem ne zavedamo, nas definira pravzaprav vse. Naša mesta, stavbe in pogoji življenja so rezultati našega dela, dosežkov naših prednikov. Politika se oklepa vzorov, ki so oblikovali našo misel: z njimi se lahko

branim pred nesporazumi sedanosti, v njih prepoznavamo varna zavetja naše preteklosti, ki jih velikokrat ne znamo prav uveljavljati. Vloga spomina v tem filmu nam oživlja "sedanost v dogodkih, ki jih prevzemamo iz preteklosti". Sedanost dobiva svoje vrednosti samo v odnosu do preteklosti, ki jo že poznamo. Nevers predstavlja mit, zaradi katerega je Hiroshima nerazumljiva za vsakogar, ki "ni ničesar videl v Neversu", kajti film razvija subjektivni spomin ženske – Emmanuelle Rive. Tako sprejemamo zabrisano podobo Japonca: v njenih spominih dobiva vlogo njenega prvega ljubimca. Vsa njegova risba je podvržena notranji barvi spomina, ki zamenjuje njegovo sedanjo podobo s preteklo. Čustvo ostaja intenzivno in strašno. Trenutek njegove smrti občutimo kot nesporazum časa in njenega življenja. V minevanje dekletovega otroštva se zareže kot eksplozija atomske groze...

"Film je sestavljen, dolg travelling, ki pripelje do groznega odkritja spomina in travme preteklosti!" (Raymond Durnat, 1970) Mit Neversa sestavljata vzporednici vojna-ljubezen, s katerima se seznanjamo v Hirošimi. Mnogi spomini in ljubezni sprožijo v Francozinji identifikacijski proces; ta jo prevzema in bega, skozenj dobiva Japonec svoj pravi obraz in za trenutek predstavlja reinkarnacijo njene mladostne zgodbe v Neversu.

V motivih, ki sestavljajo zgodbo filma, spomin veže sedanost s preteklostjo: Nevers in Hiroshima nista samo stilni figuri; skozi njiju se nam kaže dialektična odlika zavesti junakinje, vstopamo v njen notranji svet. Zgradba filma je izredno natančna: poudarek na odločilni vrednosti njenega spomina povezuje pahljačo motivov v sijajno orkestrirano kompozicijo zgradbe velikega filma, ki definitivno uveljavlja poetiko novega vala v Franciji. Z njo se zaključuje vrsta eksperimentov, ki se pojavljajo v poetiki mnogih kratkih francoskih filmov in predvsem v dokumentarcih Alaina Resnaisa že desetletja pred Hiroshimo. Razvoj se organsko stopnjuje in Hirošima predstavlja enega ključnih uspehov filmske poetike mladih avtorjev, ki Francijo naenkrat silovito uveljavijo. Resnaisov prvenec napoveduje revolucionarne novosti filmskega jezika, podobne velikim obetom *Nestrpnosti* (*Intolerance*, 1916) Griffitha ali pa *Državljana Kanea* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa. V nasprotju s filmi, v katerih prizori in njihovo zaporedje sestavljajo dramaturgijo, se Hiroshima predstavlja kot liričen dialog, ki uveljavlja strukturo slikovnega zaporedja in montažo zvoka. Poetika, ki jo je Resnais uveljavil že s svojim kratkim filmom o Guernici, se uveljavlja s prefinjeno uporabo vozečih posnetkov, *travellingov*, ki preiskujejo vsa mogoča mesta, po katerih lovi nastopajoče in njihove rekvizite. Življenje pronica v navidez nedostopne kraje naše zavesti, odpira neznane podatke našega spomina, ki jih podpira z notranjim monologom in motivi glasbe, ki so odsev čustev preteklosti, obupa in izgubljenosti. Mnogi so menili, da Resnais potrebuje za podobna pronicanja v svetove svojih junakov predvsem dobrega scenarista s pravim kompasom dramaturgije. Vedno znova pa se izkaže, da se Resnais sam natanko zaveda vprašanj, ki jih podobni filmi na meji eksperimentalnega vedno znova postavljajo predenj.

## ČUDEŽ LJUBEZNI

Začetek filma nam predstavlja nedefiniran objem dveh teles; podoba se lušči skozi besede in nekakšen radioaktivni pepel, ki telesi ovija v neostrino prahu, nežnosti in objemov. Skozi to pritava do nas ponavljajoča obsodba, ki grenko-sladko spremlja posnetek s ponavljajočimi besedami: "Ti nisi v Hirošimi videla ničesar! Ničesar...!"

Kakor da bi se hoteli oprijeti vsake poti, ki bi lahko vodila iz kaosa besed, prevzemajočih s svojo melodijo. Med njimi skušamo prepoznati dokumente življenja, ki se po eksploziji atomske bombe pojavlja z zaznamovanimi in obsojenimi obrazi. Ekspozicija filma nas seznanja s svetovno katastrofo, saj so mnogi obsojeni na smrt v bližnji prihodnosti. "Celo mesto zavrže ogromne količine hrane, radioaktivno sevanje straši, Japonska je ogorčena, mesta so ogrožena..." Če lahko proizvajamo filme o milu, zakaj jih ne bi smeli posvetiti miru. Zakaj? Komu grozi vojna? "Sošolci pričakujejo skupno smrt." Francoska filmska igralka in Japonca se seznanjata z okoljem, v katerega vdre strašen spomin. Tankočuten izbor mladosti dekleta iz Neversa se pretke z motiviko prvih pričakovanj, neizpolnjenih sestankov, obupa in ... strašno, tudi umiranja. Čustvo, ki se previdno prebuja, plašno oživlja dve plati iste zgodbe: Neversa in Hiroshime. Čudež prve ljubezni nas očara z močjo prvih presenečenj in se razpleta v paralelnih motivih: Hiroshima je vendar mesto, podobno Neversu. Tudi v njem se rojeva čustvo, omamlja in polepša banalno okolico.

Ljubezen! Sprožijo se vozeči posnetki, ki povezujejo mesta na Japonskem z dragocenostjo njene ljubezni. Danes, zdaj, tu... Uveljavlja se pravica do tega čustva, hrepenenje, ki v najvišji meri zaznamuje odlike živih. Čustvo zaznavamo z vozečimi posnetki, ki nas prevzemajo z lebdenjem, poletom življenja samega... V delti reke Ote! "Tu me tues et tu me fais du bien!" – "Ubijaš me in vendar mi delaš dobro!" pravi Emmanuelle Riva.

Vozeči posnetek plava z nami skozi avtobuse in lesketajoči blišč Japonske šestdesetih let. Kakšna strašna revščina, Nevers med vojno. Sivkasti toni: sestanki, objemi, ostrižena glava junakinje – kazen osvoboditeljev. Kolesarji v polmraku večera, objemi ob snidenju po utrujajočem pričakovanju. Takrat vstopi v prostor melodija džuboksa, ki ga nekdo sproži. Glasbena oznaka mladosti dekleta iz Neversa!

V hipu nas prevzame valček Delerueja, glasbeni kompleks, ki je evropsko kinematografijo obogatil s komponistom, ki je vse do svoje smrti pred dvema letoma v veliki meri vodil izbor filmske glasbe filmov najuglednejših. Koda valčka zaključuje spomin Rive z iztrganim krikom in zaušnico Okade: moč njenega spomina v hipu izgine. Valčka ni več, šumi prostora se v trenutku oglasijo z jecljajočimi šumi jutra. V hipu smo osiromašeni, prazni. Občutimo nesorazmerje odločne rezkosti, Emmanuelle Riva v grenkobi obžalovanja krikne: "Kako sem bila nekoč mlada!!!"

Nekje na periferiji mesta...

Valček preteklosti in sedanosti. Grenkoba zaliva spomine in mesto okrog njiju. Včasih vzplamti iskra nenadno odkritega čudeža...

"Srečam tebe. Ugajaš mi! Kakšno doživetje! Kak-šno do-ži-vet-je!!! Spominjam se te. Kdo si? Ubijaš me, a vendar mi delaš dobro. Kako bi slutila, da je mesto zgrajeno povsem za naju! Kako bi lahko slutila, da se znaš tako prilagoditi mojemu telesu... Ugajaš mi! Kako nenadoma vse hiti tako počasi!"

Sivkasto srebro jutra japonskega predmestja: obraza ljubimcev pred njunim slovesom...

"Kakšna sladkost, nenadoma. Ne moreš vedeti. Ubijaš me in vendar mi delaš dobro. Ne mudi se mi. Prosim te! Zmaliči me do neprepoznavnosti... Zakaj ne ti? Zakaj ne ti v tem mestu in v tej noči, ki je tako podobna drugim, da se v njej izgubljam... Prosim te!"

"Filmski jezik Resnaisa se zapisuje s svobodo poetike, ki je odlikovala dobo nemega filma – čas Griffitha, Eisensteina in Stroheima!" je navdušeno zapisal Jean de Baroncelli ob premieri filma.

"Kakor ti, tako tudi sama pozabljam. Zakaj zagovarjam nepotrebni obstoj spomina? Poslušaj..."

"Dvesto tisoč mrtvih, osemdeset tisoč ranjenih. V devetih sekundah. Ti podatki so uradni. Ponovilo se bo. Na zemlji bomo imeli deset tisoč stopinj."

Film je nastal daljnega leta 1958. Čudež vizije prihodnosti in filmske poetike!•

## KRATKI FILMI ALAINA RESNAISA

1948

Van Gogh

produkcija: Pierre Braunberger

scenarij: Robert Hessens in Gaston Diehl

komentator: Claude Dauphin

dolžina: 20 minut / čb

nagrade: Bienale v Benetkah, 1948, CIDALC, oskar 1950

(Film je bil najprej posnet leta 1947 na 16 mm, na željo Pierra Braunbergerja pa ga ponovno posnamejo na 35 mm trak.)

1950

Gauguin

produkcija: Pierre Braunberger

komentar: odlomki iz "pisem" Paula Gauguina.

komentator: Jean Servais

glasba: Darius Milhaud

dolžina: 10 minut / čb

1950

Guernica

produkcija: Pierre Braunberger

komentar: Pierre Eluard

komentator: Maria Casares

glasba: Guy Bernard

dolžina: 320 metrov

nagrade: 2. festival Punta del Este (1952): najboljši film o umetnosti

1950-53

Tudi kipi umirajo (Les statues meurent aussi)

produkcija: Todle Cinema

snemalec: Ghislain Cloquet

scenarij: Alain Resnais in Chris Marker

komentator: Jean Negroni

glasba: Guy Bernard

dolžina: 30 minut

nagrada: Jean Vigo 1954

1955

Noč in megla (Nuit et brouillard)

produkcija: ARGOS - COMO - Cocinor

kamera: Ghislain Cloquet

glasba: Hans Eisler

komentar: Jean Cayrol

komentator: Michel Bouquet

dolžina: 32 minut / čb in barvni

nagrada: Jean Vigo 1956

1956

Ves spomin sveta (Toute la Memoire du Monde)

produkcija: Pierre Braunberger (Films de la Pleiade)

scenarij: Remo Forlani

komentator: Jaques Dumesnil

kamera: Ghislain Cloquet

glasba: Maurice Jarre

dolžina: 604 metrov / čb

nagrade: nagrada CST leta 1957, najboljša fotografija festivala v Cannesu 1957,

Zlata medalja festivala v Mannheimu 1958

1957

Skrivnost ateljeja petnajst (Le Mystere de l'atelier quinze)

komentar: Chris Marker

komentator: Jean-Pierre Grenier

kamera: Sacha Vierny, Ghislain Cloquet

glasba: Pierre Barbaud

dolžina: 500 metrov

1958

Pesem Stirene (Le chant du Styrene)

produkcija: Pierre Braunberger za družbo Pechiney

komentar: Raymond Queneau

komentator: Pierre Dux

kamera: Sacha Vierny

glasba: Pierre Barbaud

nagrada: Zlati Merkur festivala v Benetkah 1958

Prihodnjič: Jean Vigo, Atalanta (1934)

# mario bava

igor kernel



La frusta e il corpo (1963):  
Christopher Lee in Daliah Lavi

"Upam, da bom nekega dne dosegel sloves, kakršnega so uživali Bazilid, Valentin, Harpokrat ali pa Simon Mag, tisti čudoviti potepuh, ki je svojo ženo, ubežnico iz neke javne hiše v Tiru, vsepovsod predstavljal kot reinkarnacijo Sofije."

(Mario Bava v svojem zadnjem intervjuju, ki je bil pod naslovom Un cinéaste d'outre-tombe deset dni po njegovi smrti objavljen v *Libérationu*)

Večer na morski obali, nekje na Baltiku. Obala je skalnata, divja, na pečini, ki se dviga nad morjem, pa stoji grad. Morje je temno, razburkano, nad njim se razgrinja nebo, zastrto z težkimi oblaki, ki se zbirajo k nevihti, na obzorju pa se zdi, kot bi skoznje hotela prodreti večerna zarja. Prizor z morjem in nebom temne, sivo-modro-zelene barve, ki se preliva s krvavo rdečino zarje, je skupaj s silhueto starega gradu videti, kot bi ga nekdo na filmsko platno prenesel s slike Arnolda Böcklina ali J.M.W. Turnerja. In to je ozadje, kamor vstopi zlovešča podoba konjenika, namenjenega proti gradu, ki se mu v diru vedno bolj približuje, medtem ko mu plašč, v katerega je ogrnjen, vihra v vetru. Baron Kurt Tenliff se po dolgoletnem izgnanstvu vrača domov.

Gre za film *La frusta e il corpo* (1963), ta sugestivna sekvenca pa nas vpelje v svet ustvarjalca, ki je med svojimi kolegi veljal za zadnjega resničnega mojstra svojega poklica. *La frusta e il corpo* je v vseh pogledih značilno delo Maria Bave, demoničnega zapeljivca, ki gledalca prestavi tja, kjer vladajo povsem drugačni zakoni prostora in časa. Bavin svet prežemajo prvobitne, htonične sile, to je svet perverznh strasti in dekadence. V njem ni prostora za anemično sentimentalnost, čustvovanje tistih, ki bivajo v tem divjem, negostoljubnem okolju, pa je tako silovito, da se zdi, kot bi jih hotelo raztrgati od bolečine, ki jo čutijo v sebi. In če nam Bava – tako kot v filmu *La frusta e il corpo* – govori o ljubezni, te ni mogoče jasno ločiti od sovraštva. "Ljubim ga in obenem souražim," pravi Nevenka (Daliah Lavi) o Kurtu (Christopher Lee). Njuno skrito, prepovedano razmerje je v znamenju razdiralne sle, njen simbol pa sta bič, ki pušča krvave sledove na Nevenkinem telesu, in bodalo, ki obema prinese smrt.

Poleg virtuoznosti in vizualnega razkošja, ki še bolj poudarjata šokantnost in nezemeljskost podob, kakršne gledalcu nudi Mario



Bava, pa njegove filme v večji ali manjši meri označujejo še nekatere poteze, ki mu jih velika večina kritikov (z izjemo nekaterih francoskih) ni mogla odpustiti. V prvi vrsti gre za njegovo dokajšnjo ravnodušnost do tega, da bi zares "vodil" igralce (ki so bili zato bolj ali manj prepuščeni samim sebi), predvsem pa za nedodelane, skrajno rudimentarne scenarije (z nekaterimi izjemami, ko je bil Bava tudi sam scenarist oziroma koscenarist), z dialogi, ki so včasih tako zanič, da že mejijo na groteskno. Tudi film *La frusta e il corpo* se – vsem svojim kvaliteta navkljub – ponaša z dialogi, ki na nekaterih mestih učinkujejo vse prej kot vzpodbudno. Tipična je sekvenca, ko Kurt prebiča Nevenko in med stisnjenimi zobmi – ona se tačas zvija od bolečine in strasti – izusti: "*Vedno si ljubila nasilje!*" Če bi danes kateremukoli igralcu nove generacije v prizoru te vrste (kar je seveda povsem hipotetično, saj takih filmov pač ne snemajo več) položili na jezik takšno izjavo, bi se gledalci v dvorani zvijali od smeha. Če v tem konkretnem primeru ni prišlo do takšne reakcije, je bilo to le zato, ker je besede izrekel Christopher Lee, ki je bil takrat v svojih najboljših letih – in ko se je Lee tedaj prikazal na platnu (ob karizmi, ki jo je premogel), nobenemu v dvorani ni prišlo na misel, da bi se smejal. Toda kako je mogoče, da v filmih enega in istega avtorja najdemo na eni strani vrhunske posnetke, tako da nobeno drugo delo istih zvrsti (to še posebej velja za "orrore", "giallo" in "peplum", četudi se je Bava poskušal tudi v drugih žanrih) ne vzdrži primerjave z njimi, na drugi pa imamo opravka s tolikšno "popustljivostjo" pri temeljnih postavkah, kot so dialogi in scenarij nasploh?

Sodobniki Maria Bave iz vrst tedanjih filmskih kritikov bi seveda odgovorili, da preprosto ni znal "delati filmov". Da je takšen odgovor popolnoma napačen, pa je jasno vsakomur, ki je videl njegov "uradni" režiserski prvenec *La maschera del demonio* (1960). Oglede tega filma v kinodvorani, z neverjetno ekspresivnostjo njegove fotografije, scenografije in kostumov, pusti gledalcu vtis tako osupljive lepote, da tudi prizori najbolj skrajnega nasilja delujejo – pa naj se sliši še tako perverzno – kot čista poezija, obenem pa pri tem sploh ne izgubijo svoje ostrine (takšen je že sam prolog: v 17. stoletju je princesa-čarovnica Asa obsojena na smrt, rabelj in njegovi pomočniki ji na ramo vžgejo znak "S" ("Satan" oziroma "strega"), nato pa ji na obraz pribijejo (dobesedno) železno masko, ki je na notranji strani opremljena z bodicami; v svojem času je ta prizor deloval tako šokantno, da so v Veliki Britaniji predvajanje tega filma prepovedali in je v tamkajšnje kinodvorane prišel šele deset let kasneje). Bava pri *Mascheri* ni bil le režiser, direktor fotografije in koscenograf, temveč je sodeloval tudi pri scenariju (ki sicer sloni na Gogoljevi noveli *Vij*), kar temu filmu daje dokajšnjo konsistentnost tudi na tistem področju, kjer je sicer mogoče – pri njegovih kasnejših delih – zaznati zgoraj omenjene slabosti. In če Bava drugače igralcem ni posvečal pretirane pozornosti, je znal prav v tem filmu izvrstno izrabiti vse potencialne britanske igralke Barbare Steele, ki je zaslovela ravno po zaslugi *Maschere*. V dvojni vlogi čarovnice-vampirke Ase in princese Katje je bila nenadkriljiva, njena nenavadna lepota – s pridihom vročične norosti v njenih velikih očeh, polnih vznemirljive izrazne moči (Riccardo Freda jih je ljubkovalno imenoval "gli occhi metafisici di Barbara Steele") – pa ji je kasneje prinesla naziv nesporne "kraljice horrorja" šestdesetih let. *La maschera del demonio* ostaja eden najboljših "horrorjev" sploh, kar pa se tiče kvalitete njegove črno-bele fotografije, lahko mirno zapišemo, da v celotnem obdobju po vojni ni bilo filma iz tega žanra, ki bi se mu v tem pogledu lahko približal.

Za to, da so Bavini filmi videti takšni, kot so, obstaja vrsta razlogov: od okolja, v katerem je odrasčal in v katerem si je pridobil svojo izobrazbo (pri tem je posebej relevantno, da se je med svojim petnajstim in petindvajsetim letom posvečal slikarstvu), pa vse do časa, v katerem se je začel poklicno ukvarjati s filmom, dokler ni po dobrih dveh desetletjih dobil prve priložnosti za samostojno režijo. Od vsega najpomembnejši pa je bil nedvomno vpliv njegovega očeta Eugenia, ki se kot nekakšna senca razprostira nad Mariom Bavo in njegovim opusom. V enciklopedijah lahko o Eugeniu Bavi

preberemo, da je bil "kipar". Zares je bil kipar (in tudi slikar), vendar še precej več kot to, anonimnost, v katero je zavita njegova dejavnost, pa je prav simptomatična, saj je bil z njo zaznamovan tudi njegov sin Mario. Od leta 1903, ko so se pri njem oglasili predstavniki Pathéja, se je namreč Eugenio Bava poklicno ukvarjal s filmom – kot scenograf, snemalec in direktor fotografije, področje, ki mu je bilo še posebej pri srcu, pa so bili posebni učinki. Kinematografija zanj ni bila neka obstranska dejavnost, saj se ji je posvetil z vsem srcem in je bil ustanovitelj San Remo Filma, ene prvih italijanskih producentovskih hiš. Leta 1930 je vstopil v Istituto Luce, državno kinematografsko podjetje, kjer je zasedal mesto direktorja sektorja za posebne učinke. Iznašel je celo vrsto smelnih postopkov, ker pa jih ni patentiral, so to namesto njega storili drugi – in Eugenio Bava tako v očeh "poznavalcev" ostaja zgolj "oče Maria Bave", po poklicu "kipar". Le maloštevilni – med njimi je Riccardo Freda – pa so v njem prepoznali "genija na svojem področju". Mario Bava se je ob svojem očetu spoznaval s kamero in s skrivnostmi posebnih učinkov. Naučil pa se je tudi skromnosti. O tem, kako zelo je Eugenio Bava preziral prostaško siljenje v ospredje, značilno za "male ljudi", nam govori naslednja anekdota: pri trinajstih ali štirinajstih letih je Mario očetu podaril eno svojih slik, na kateri se je podpisal; oče mu je primazal klofota, rekoč: "*Niti sam Raffael se ni podpisoval na svojih platnih!*"

Mario Bava ni želel vstopiti v Istituto Luce in se je od svojega petindvajsetega leta kot direktor fotografije udingal pri različnih producentih. V svoji dolgoletni karieri je snemal filme za najrazličnejše avtorje, med njimi so bila tudi imena kot Mario Costa, Mario Monicelli, Mario Camerini, Dino Risi, G.W. Pabst, Robert Z. Leonard in Raoul Walsh. Bava se je z enako virtuoznostjo loteval tako črno-bele kot barvne fotografije, kar je čutili tudi pri vseh tistih njegovih filmih, kjer je podpisan le kot režiser, dejansko pa je videti, kot bi jih posnel sam. Njegovi čarobni kadri so navdihnili vrsto ustvarjalcev, med njimi Federica Fellinija, ki se je, ko je delal epizodo Toby Dammit iz *Treh korakov skozi blaznost* (1967), zgledoval pri *Operazione paura* (1966) Maria Bave.

V krogih italijanske filmske industrije je Mario Bava veljal za zadnjega velikega "obrnika" v najbolj žlahtnem pomenu te besede, tako kot so bili v svojih očeh – in v očeh svojih sodobnikov – "obrniki" (sicer vrhunski, a še vedno "obrniki") renesančni slikarji (sintagma "čisti umetnik" je eden tistih tipično novodobnih pojmov, ki bi bil v nekem drugem času brez vsakega smisla). Navedimo le en značilen primer, ki zelo lepo ilustrira njegovo mojstrstvo. Vsi smo se že nešteto krat srečali s prizori, ko se na filmskem platnu nek lik transformira v nekaj drugega. Dandanes ta proces seveda ponazorijo zelo banalno, z uporabo navadne računalniške animacije, v časih Maria Bave pa so se v ta namen zatekli k *stop-motion* fotografiji. Klasičen primer je *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) Roubena Mamouliana, pri katerem je transformacija glavnega junaka od angelskega obraza doktorja Jekylla do zverskega, opičjega lika gospoda Hyda (v obeh vlogah Fredric March), ki se odvija pred gledalčevimi očmi, še danes fantastično učinkovita in je tja do sedemdesetih let ostala nepresežena, pri Paramountu pa pravzaprav nikoli niso razkrili, v čem je bila skrivnost njihovega postopka. Poznavalec tega žanra Carlos Clarens se v svoji knjigi, posvečeni filmskim grozljivkam, nagiba k mnenju, da je šlo za spretno uporabo dvojne ekspozicije in *stop-motion* fotografije, skupaj s šminko posebnih barv, ki je prišla do izraza z ustreznimi filtri za kamero. In kakšen je bil postopek, ki ga je Mario Bava izpeljal pri filmu *I vampiri* (1956) Riccarda Frede (slednji je zapustil prizorišče še pred zaključkom snemanja, Bava pa je nato v naslednjih dveh dneh sam dokončal film)? Z uporabo filtrov za kamero in s spreminjanjem osvetlitve je izvedel proces pospešenega staranja vampirske vojvodinje v enem samem kadru! To, kar mu je tedaj uspelo, je tudi v očeh njegovih kolegov, ki so vendarle dobro obvladali svoj poklic, mejilo na čisto magijo in ker danes nihče več ne snema na takšen način, se tudi ni bati, da bi kdo njegov podvig kdajkoli ponovil.

Producentom so bile čarovnije, ki jih je izvajal Bava, seveda všeč –

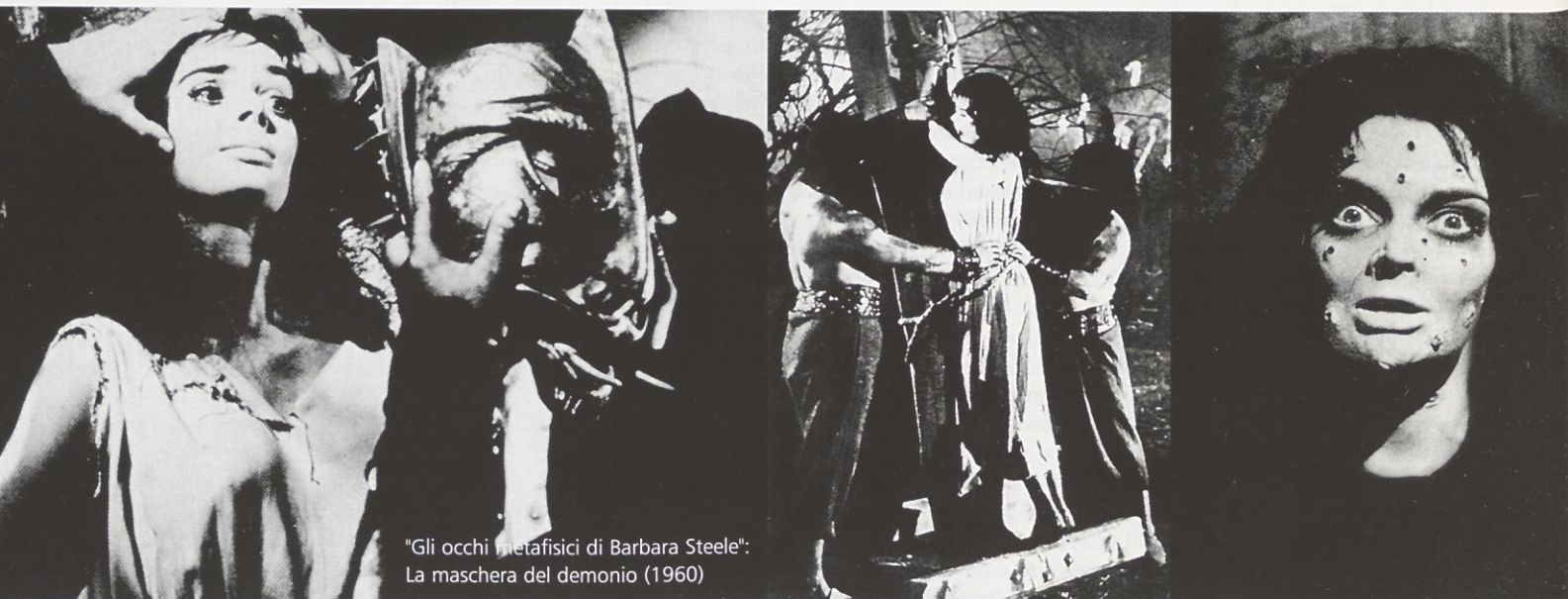
ne same po sebi, pač pa zato, ker so bili po njegovi zaslugi filmi posneti hitro (po možnosti v nekaj dneh), predvsem pa poceni. In da ne bi bilo nesporazumov, kaj je mišljeno z izrazom "poceni": če na primer proračun za posamezen film pri Hammerju velikokrat ni presegel 150.000 USD (glede na to, kako dobro so njihovi izdelki izpadli na platnu, se zdi ta številka neverjetna, vendar je resnična), je bil pri italijanskih filmih istega žanra še veliko manjši (podatek, da so danes producenti – sicer na drugem koncu sveta – nekemu pripravljeni odriniti 250 milijonov USD zato, da posname zanič film, ki potem pobere enajst oskarjev, ker jih po takšnem vložku pač mora pobrati, v tem kontekstu izzvani kot slaba šala). Bava je kot "reševalec položaja" na podoben način kot pri filmu *I vampiri* vskočil še nekajkrat (*Ercole e la regina di Lidia*, 1959, Pietra Franciscija, *La battaglia di Maratona*, 1959, Jacquesa Tourneurja in *Caltiki, il mostro immortale*, 1959, Riccarda Frede – zadnja dva filma je režiral tako rekoč v celoti, pri nobenem od njih pa ni naveden na špici), dokler mu pri producentki hiši Galatea (v zahvalo, ker jim je "rešil" peplum *La battaglia di Maratona*) niso končno tudi "uradno" naklonili prvega samostojnega projekta (že omenjena *La maschera del demonio*).

Omenili smo že film *Operazione paura*, ki je navdihnil Fellinijevega Tobyja Dammita. Vendar pa bi tisti, ki ne vedo za Fellinijevo izjavo, da je navdih za svoj prispevek k *Trem korakom skozi blaznost* našel prav pri *Operazione paura*, podobnosti s Tobyjem Dammitom lahko našli tudi v drugih delih Maria Bave. Značilen primer je giallo *Sei donne per l'assassino*, posnet dve leti pred *Operazione paura* in tri leta pred Tobyjem Dammitom. Uvodne sekvence, ki se dogajajo v tem filmu, takoj vzbudijo asociacije na Tobyja Dammita. Gre za prizore iz modne hiše, kjer je s kotom snemanja, montažo, predvsem pa z uporabo neverjetno živih barv (rdeče, zelene, rumene), kakršne v resničnem življenju ne obstajajo, ponazorjeno vzdušje irealnosti, dekadence, predvsem pa demoničnosti "show-businessa". To pa je prav tisto, pred čemer skuša ubežati Toby Dammit v Fellinijem filmu, v katerem obrazi, ki na začetku oblegajo igralca, izgubijo vso človeškost. Navidezno človeške poteze vzbujajo vtis maske, za katero se skrivajo pekleneske sile, ki si hočejo prilastiti Tobyjevo glavo (kar jim na koncu seveda tudi uspe). Fellini je omenjeno vzdušje pričaral z natanko istimi prijemi, kot jih je pred njim uporabil Bava.

Ko danes gledamo *Sei donne per l'assassino*, se zdi neverjetno, da je bil ta film narejen že leta 1964. To je eno tistih Bavinih del, ki so seveda močno vplivala predvsem na ustvarjalce žanrskih filmov v italijanski filmski industriji in ti so v kasnejših letih prvine njegovega sloga vnašali v svoje izdelke, vendar se mu v resnici nikoli niso zares približali. Iz današnje perspektive je še bolj očitno, kako zelo se Bavini filmi razlikujejo od filmov njegovih sodobnikov in

posnemovalcev. Jean-François Rauger se v monografiji, posvečeni Mariu Bavi, ki je izšla leta 1994, ob retrospektivi njegovih filmov v Francoski kinoteki z naslednjimi besedami dotakne te njegove "drugačnosti": "*Bavina dela, še posebej po filmu Sei donne per l'assassino, kjer se njegov pristop popolnoma ločuje od predlog, ki so do tedaj obstajale, so zelo hitro dosegla resnično avtonomnost. Poslej bodo njegovi lastni filmi pomenili matrico za različne pod-žanre, njihove razločne sledove pa lahko najdemo tudi v naj sodobnejši ameriški kinematografiji. Bava torej ni zgolj najbolj nadarjen med malimi mojstri manierizma. Brez dvoma je eden redkih žanrskih ustvarjalcev, morda celo edini, ki je bil sposoben preskoka v sodobnost, ki mu je uspel radikalen prelom (žal mu v tej smeri nihče ni sledil, razen v degradirani ali pa "osladkani" obliki) z dotedanjo pripovedniško retoriko. Prezir ali ignoranca, ki ju je deležen s strani cinefilije, navezane na tradicionalne koncepte (pa najsi bodo ti še tako okosteneli) kinematografije, ki jo označujejo kot klasično, sta zelo zgovorna. Bavi pripisujejo "nakičenost", za to obsodbo pa se v resnici skriva zavračanje bleščečega, edinstvenega pristopa, ki razgalja vso trivialnost mentalnih struktur, zaradi katerih stereotipi postajajo potrošniška dobrina, in ki jih s tem tudi transcendirata*".

Še enkrat se povrnimo k "rudimentarnosti" scenarijev kot eni od značilnosti filmov Maria Bave. "Zgodba" v pravem pomenu te besede v Bavinih filmih zavzema izrazito sekundarno vlogo oziroma tako rekoč ne obstaja. Kot ugotavlja Jean-François Rauger, se gledalec, potem ko se najprej znajde na terenu, za katerega se mu zdi, da ga pozna, nenadoma sooči z zapovrstnimi naskoki emocij, ki večinoma nimajo nobene neposredne zveze z "nitjo" pripovedi (ki je tam bolj zaradi lepšega). Uvodoma obravnavani film *La frusta e il corpo* je značilen primer, kjer se – razen nočnih blodenj junakinje in bičanja s strani njenega ljubimca, ki ga prestaja z očitno slastjo – dejansko ne dogaja nič. Vse ostalo ima zgolj funkcijo zadostitve najosnovnejšim normativom, tako da film dobi nekaj, kar naj bi bilo približno podobno narativni strukturi, da bi s tem postal "uporaben" v komercialnem smislu. Za Bavo je pomembna ponazoritev silovitosti čustovanja med Kurtom in Nevenko, ne pa "logično zaporedje dogodkov" (kar ne pomeni, da v njegovem pristopu ne bi bilo svojske notranje logike), tako kot so zanj nepomembni "dialogi" sami po sebi. V tem kontekstu postane bolj razumljiva absurdnost zgoraj citirane Kurtove izjave: če se nam zdi, da ne spada tja, to ni le iz razloga, ker bi bila neumestna zaradi svoje grotesknosti, temveč predvsem zato, ker ni bilo mišljeno, da bi kdo med tistim prizorom sploh kaj rekel. Kurtova izjava je tam zato, ker si tisti, za katere je Bava delal, pač niso mogli predstavljati filmov, kjer ne bi bilo določenega števila dialogov. Ta kratki stavek, ki ga izgovori Kurt, bi lahko bil prisposodba sardoničnega smehljaja, ki si ga je morda nadel Mario Bava, ko se je priklonil svojim



"Gli occhi metafisici di Barbara Steele":  
La maschera del demonio (1960)

Eden od obrazov strahu iz filma  
I tre volti della paura (1963)



Toby Dammit: Iskanje navdiha pri  
Operazione paura (1966) Maria Bave

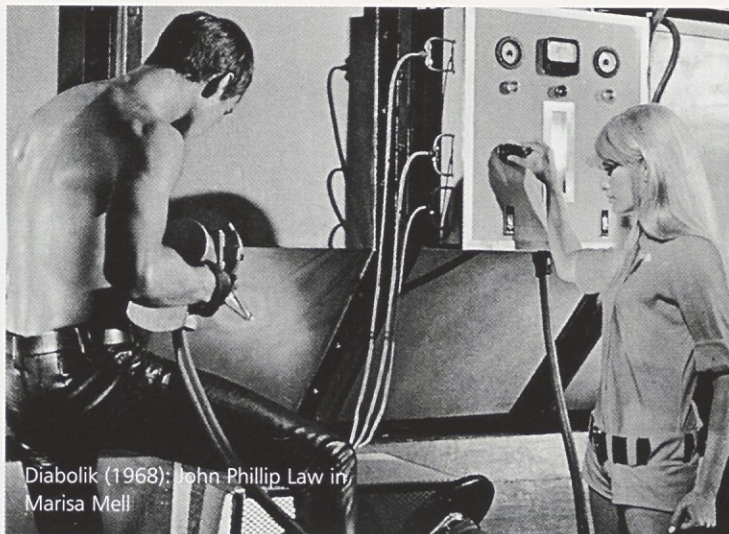


delodajalcem (ki so se, postavljeni pred izbiro ali naj financirajo npr. proizvodnjo konzervirane hrane ali pa filma, slučajno odločili za slednje), rekoč: "Želite, da bi igralci v mojem filmu govorili? Izvolite!"

Filmi Maria Bave torej spadajo med tista dela, ki se jih ne spominjamo zaradi njihove "zgodbe", temveč so se nam vtisnila v našo podzavest po zaslugi silovite izrazne moči niza "podob", ki sestavljajo posamezen film takšne vrste. To je najbolj očitno v njegovih kasnejših delih, med katera spadata *Sei donne per l'assassino*, kjer se izkaže, da je motiv za serijo šokantnih umorov najbolj prozaična koristoljubnost, ali pa *Ecologia del delitto*, z "zgodbo", ki je tako zelo "odveč", da je treba kasneje vsakič znova prebrati "vsebino" filma, da bi vedeli, za kaj je sploh šlo. Zato pa nikoli ne pozabimo sekvence z golim dekletom, ki ob obali jezera beži pred morilcem, vse skupaj pa se dogaja med sončnim zahodom, tako da je celoten prizor oblit z neresnično svetlobo, ki je nekje med krvavo-rdečo in vijolično – z njo je obsijana dekletova postava, še posebej pa jezero samo, ki je videti, kot da bi bilo napolnjeno s krvjo, tako da s tem opravičuje ameriški oziroma francoski naslov *A Bay of Blood / La Baie sanglante*. V tem smislu je Bava – na nek način – predhodnik pod-žanra, ki je zaživel šele po smrti tega režiserja in ki obravnava motiv "serijskih morilcev"; tudi ti filmi namreč gradijo na stopnjevanju napetosti, do česar privede "kompulzivno" nizanje grozljivih prizorov, ne pa že omenjeno "logično zaporedje dogodkov". Seveda pa gre za podobnost, ki je zgolj površinska. Če v zvezi z Bavo lahko govorimo o "dekadenci" in "perverzности", sta to pojma, ki za kamero vsemu navkljub zahtevata "ustvarjalca" v pravem pomenu te besede, ki s svojo subverzivnostjo spodkopava do tedaj veljavne žanrske norme; pri kasnejših ameriških horrorjih na temo "serijskih morilcev" pa imamo že opravka s "smrtjo" žanra – ostala je le še "forma", "truplo", ki je "zamrznjeno" v nekakšen "rigor mortis", zadnjo fazo pred popolnim razpadom. In če za marsikateri Bavin film lahko rečemo, da premore dobršno mero ironije (pa tudi samoironije), pri ameriških filmih iz omenjenega cikla, ko naj bi "citirali" svoje predhodnike, ugotavljamo edinole, da so postali karikature samih sebe. Da se nahajamo v fazi popolnega razsula, priča film *Krik* s svojim nadaljevanjem – tu je odvrženo še zadnje pretvarjanje: grozljivosti ni, ker je tudi nikoli ni bilo. Tam, kjer Bava s tenkočutnim razgaljanjem mehanizmov žanra le-tega transcendirata, nam Wes Craven dobesedno govori: vse skupaj je "le film", to, kar gledate, ni "resnično", temveč "lažno". To skrajno banalno "sporočilo" nam nehoti evocira Bradburyjevo zgodbo *Pillar of Fire*, katere junak je "živi mrtvec", "poslednji svoje vrste", ki v daljni prihodnosti vstane iz groba. Edino, kar ga drži pokonci, je sovraštvo do tega popolnoma razčlovečenega, aseptičnega sveta prihodnosti ("Sovraštvo je njegov oče in njegova mati"), v katerem so ljudje izgubili vsako sposobnost resničnega čustvovanja. "Mrtvec" iz

Bradburyjeve zgodbe je v vseh pogledih bolj "živ" od "ljudi", ki ga obkrožajo. Ti ne sovražijo, vendar tudi ne ljubijo. Seveda se tudi ničesar več ne bojijo. Čemu bi se bali teme, saj je ta le "odsotnost svetlobe"? In "serijski morilci"? Le kdo bi hotel početi kaj tako skrajno "nesmiselnega"? Serija umorov, ki jih sproži Bradburyjev "mrtvec", med obupnim prizadevanjem, da bi "prebudil" resnične mrtvece okoli sebe, ki se imajo za "žive", povzroči le začudenje nad nenavadnimi dogodki, trupa žrtev pa končajo v "ognjenem stebru" ogromnega krematorija, enega od mnogih, ki skrbijo za to, da za ljudmi, ki že za življenja niso puščali nikakršne "sledi", bliskovito izgine še zadnji, materialni dokaz, da so sploh kdaj obstajali. Bradburyjevega junaka nazadnje ne ujame policija (te tedaj nimajo več, ker je enostavno ne potrebujejo), pač pa njegova nesojena žrtev, ki meni, da je neuspešni poskus umora nekakšna "igra". Film *Krik* in vsi njemu podobni izdelki nam sporočajo prav to: ti umori niso "resnični", so le "igra". In le kako bi tudi lahko kdorkoli resno jemal "filmske" umore v dobi, ko so vojne grozote, ki se dogajajo "resničnim" ljudem, zreducirane na raven "video spotov", ki služijo večji gledanosti televizijskih poročil?

Bave se je v očeh producentov – in tako je ostalo vse do konca njegove kariere – držal sloves ustvarjalca, ki dela hitro in poceni, njegove mojstrovine s kamero in scenografijo, pa so bile nekaj, kar naj bi bilo zraven po sili razmer, če že mora biti. Četudi je rad opravljal svoje delo, je kasneje vseeno nekajkrat le izrazil obžalovanje, da je sprejel praktično vse projekte, ki so mu jih ponudili, da jih je bil prisiljen delati na hitro in z minimalnim proračunom, tako da je pri njih mogoče videti marsikatero od slabosti, navedenih v uvodu. V sedemdesetih letih je doživel kar nekaj udarcev. Najbrž mu ni moglo biti prijetno pri srcu, ko ga je producent Giuseppe Zachariello angažiral za film *Ecologia del delitto* (1971), predvsem zato, ker je malo pred tem na Japonskem tržišču "vžgal" *L'uccello dalle piume di cristallo* (1969), prvenec Daria Argenta (nekdanjega filmskega kritika, ki ga je v mnogočem navdihnil prav Bava), Zachariello pa je hotel, da bi tudi Bava naredil nekaj podobnega. Še hujše je bilo tisto, kar ga je doletelo pri filmu *Lisa e il diavolo* (1972), enem njegovih najlepših del, ko je tri leta kasneje pristal na zahtevo producenta, naj posname nekaj dodatnih kadrov, da bi film spravili v okvir manije, ki jo je sprožil komercialni uspeh Friedkinovega izganjalca hudiča, nato pa so ga lansirali kot "nov film" pod naslovom *La casa dell'esorcismo*. Bava tega verjetno ne bi nikoli naredil, če ga ne bi prej močno prizadelo dogajanje okoli filma *Cani arrabbiati* (1974), ki ga ni mogel dokončati (posneti bi morali le še nekaj kadrov), ker je producent bankrotiral (film ni bil potem nikoli predvajan). Sledila sta še dva filma (*Shock*, *La Venere d'Ille*), še zadnjič pa je zablestel leta 1976 s posebnimi učinki za britansko-italijansko TV nadaljevanko o Mojzesu (ki je kot celovečerni film prišla tudi v kinodvorane). Njegova ponazoritev umikanja Rdečega morja pred Mojzesom, ko



Diabolik (1968): John Phillip Law in Marisa Mell



Terrore nello spazio (1965): kombinacija žanrov "fanta-scienza" in "orrore"

ta vodi židovsko skupnost iz Egipta, je resnično vrhunska in daleč presega posebne učinke pri istem prizoru iz kateregakoli drugega filma o Mojzesu. Producent Dino De Laurentiis je bil navdušen in je Bavo vabil, naj gre v ZDA kot nadzornik posebnih učinkov za "remake" King Konga, vendar je Bava ponudbo zavrnil, tako kot je zavrnil ponudbo AIP, da bi zanje posnel novo verzijo svojega prvenca *La maschera del demonio*. Bilo je prepozno, ni več hotel zapuščati Italije. Zato pa je za Argentov film *Inferno* (1979) izdelal maketo nebotačnika, da je ustvaril vtis, kot bi se dogajanje odvijalo v New Yorku, ravno tako pa je tudi avtor posebnih učinkov v sekvenci, ko se Irene Miracle spreminja v Smrt.

Z westernom *La strada per Fort Alamo* (1964) je Mario Bava k sodelovanju pritegnil svojega sina Lamberta (tako kot je pred desetletji njegov oče Eugenio v skrivnosti filma vpeljal njega), ki je od tega filma dalje (razen pri filmih *I coltelli del vendicatore*, *Cinque bambole per la luna d'agosto* in *Gli orrori del castello di Norimberga*) njegov asistent režije. Leta 1980 je Lamberto posnel *Macabro*, svoj prvi samostojni film. Očetu je prinesel pokazat prvi zvitek, pravkar zmontiran, še neopremljen z glasbo, da bi od njega dobil nekaj nasvetov. Po končani projekciji je Mario Bava izjavil: "Zdaj lahko v miru umrem". Vsi prisotni so se spogledali, saj je bil "maestro" trdnega zdravja, zato se jim je ta izjava zdela neumestna. Tri mesece kasneje je Maria Bavo doletel infarkt: umrl je, star petinšestdeset let. Za njim je ostal spomin na rahločutnega, zadržanega moža, ki ni maral intervjujev in stikov z javnostjo in ki se je tudi med snemanjem svojih filmov obnašal tako, da njegove prisotnosti (kot se spominja Barbara Steele) skoraj ni bilo v čutiti. Skrit za reflektorji, ki so osvetljevali prizorišče, je snoval svoje podobe iz sanj.

Poleg skromnosti, ki je Maria Bavo tako zelo označevala, obstaja še en razlog za njegovo zadržanost. Imel se je za predstavnika manjšine, ki je že v njegovem času nezadržno izginjala, dokončno izumrla pa je z iztekom sedemdesetih let. Njegov slog sicer na eni strani še danes deluje neverjetno sveže in moderno, na drugi strani pa je bil zaradi svojega načina dela Bava živi relikv znotraj prevladujočega kinematografskega pristopa, ki je s svojo agresivno mašinerijo v zadnjih dveh desetletjih s prizorišča odstranil vse možnosti za drugačen filmski jezik in koloniziral tudi področje, ki so ga prej zasedali njegovi "neodvisni" konkurenti. Ironija je seveda v tem, da to že dolgo ni več "velika" kinematografija v pravem pomenu te besede, temveč le še kinematografija velike praznine. Bava, ki se je začel s filmom ukvarjati v popolnoma drugačnih časih, saj je bil direktor fotografije v letih 1939-1959, je tedaj, ko je dobil priložnost za režijo svojega prvega samostojnega filma, dobro vedel, da obstaja tudi zgodovina filma in da je na nek način sam že del te zgodovine. Zavedal se je, da velikega hollywoodskega filma ni več, da si potemtakem lahko privoščijo določeno mero "neresnosti", ki prežema njegove filme, kot bi hotel parafrazirati Nietzschejevega Zarasturo: "Je to sploh mogoče? Mar ti ljudje še niso slišali, da je

*film mrtev?*" V tem pogledu je morda Maria Bavo še najlepše opredelil Jean-Louis Leutrat, eden največjih poznavalcev tega režiserja: "Skeptik, kakršen je bil, se je raje odločil, da se ne bo jemal preveč resno, zato je v svojih delih namenoma sprevrčal tisto, kar je bilo njegova dediščina; rafinirano režijo in fotografijo je kombiniral z robotimi scenariji, gledalcem je dobesedno metal v obraz podobe skrajnega nasilja in najbolj temačne dekadence ter jim neprizanesljivo razkrival vse svoje stigmathe fin-de-sièclovskega umetnika".

V nasprotju s pričakovanji Maria Bave je bil *Macabro* prvi in zadnji film njegovega sina Lamberta, narejen v slogu, ki dober "orrore" loči od povprečnega oziroma slabega. V naslednjih letih je posnel še vrsto drugih filmov, večinoma prav grozljivke, v njih pa bi zamen iskali tiste poteze, zaradi katerih se je Mario Bava tako zelo razlikoval od ostalih italijanskih režiserjev, ki so se poskušali v istih žanrih (Lucio Fulci, Umberto Lenzi, Antonio Margheriti idr.). Lamberto Bava je leta 1990 naposled naredil še tisti zadnji, neizogibni korak: režiral je "remake" najslavnejšega filma Maria Bave, *La maschera del demonio*, kar je izzvenelo tako, kot da bi vsemu svetu hotel dopovedati, naj ga že enkrat pustijo pri miru in da nikoli – kljub temu, da nosi njegovo ime – ne bo mogel smetati takih filmov kot njegov oče. In četudi imajo nekateri Daria Argenta za "maestrovega" duhovnega naslednika, se zanj – vsem njegovim kvaliteta navkljub – vseeno zdi precej bolj ustrezna označba "the poor man's Mario Bava", ki mu jo je pripel John McCarthy. •

**Mario Bava**  
(1914–1980)

### Bio-filmografija:

\*31. 7. 1914, San Remo  
+27. 4. 1980, Rim

Psevdonimi: John M. Old, John Foam,  
Marie Foam, Antonio Roman

Pri filmu začel kot asistent kamermana,  
nadaljeval kot kamerman, od leta 1939  
dalje pa kot direktor fotografije.

### KRATKOMETRAŽNI FILMI

#### (kot direktor fotografije in režiser):

Za druge režiserje posnel 33 kratkometražnih  
filmov v letih 1939–1956, med njimi dva filma  
Roberta Rossellinija (*Il tacchino prepotente*; *La  
Vispa Teresa* – oba 1939), nekaj filmov Pietra  
Franciscija idr. Od 1946. do 1959. leta režira in  
snema tudi lastne kratkometražne filme:  
*L'Orrechio* (1946), *Santa Notte* (1947), *Legenda  
sinfonica* (1947; kr M. Melani), *Variazioni  
sinfoniche* (1949), *L'Amore nell'arte* (1950;  
samo r) idr.

### CELOVEČERNI FILMI

#### Kot direktor fotografije:

1943 *Uomini e cieli*  
r: Francesco De Robertis  
f: Mario Bava, Carlo Bellerio

1946 *L'Elisir d'amore*  
r: Mario Costa  
f: Mario Bava

1947 *Follie per l'opera*  
r: Mario Costa  
f: Mario Bava

1948 *I pagliacci* (*Amore tragico*)  
r: Mario Costa  
f: Mario Bava

1949 *Quel bandito sono io! / Her Favourite  
Husband*  
r: Mario Soldati  
f, pu: Mario Bava

1950 *Canzone di primavera*  
r: Mario Costa  
f: Mario Bava

1950 *E arrivato il cavaliere!*  
r: Steno (Stefano Vanzina), Mario Monicelli  
f: Mario Bava

1950 *Vita da cani*  
r: Mario Monicelli, Steno  
f: Mario Bava

1951 *Guardie e ladri*  
r: Mario Monicelli, Steno  
f: Mario Bava

1952 *Gli Eroi della domenica*  
r: Mario Camerini  
f: Mario Bava

1952 *Perdonami*  
r: Mario Costa  
f: Mario Bava

1952 *Viale della speranza*  
r: Dino Risi  
f: Mario Bava

1953 *Cose da pazzi*  
r: G.W. Pabst  
f: Mario Bava

1953 *Terza liceo*  
r: Luciano Emmer  
f: Mario Bava

1953 *Villa borghese*  
r: Gianni Franciolini  
f: Mario Bava

1954 *Le avventure di Giacomo Casanova*  
r: Steno  
f: Mario Bava

1954 *Hanno rubato un tram*  
r: Aldo Fabrizi  
f: Mario Bava

1955 *La donna la pi... bella del mondo*  
r: Robert Z. Leonard  
f: Mario Bava

1956 *Mio figlio Nerone*  
r: Steno  
f: Mario Bava

1956 *Orlando e i paladini di Francia*  
r: Pietro Francisci  
kf: Mario Bava

1958 *Agi Murad il diavolo bianco*  
r: Riccardo Freda  
f: Mario Bava

1958 *Le fatiche di Ercole*  
r: Pietro Francisci  
f: Mario Bava

1958 *La morte viene dallo spazio*  
r: Paolo Heusch  
f, pu: Mario Bava

1960 *Ester e il re / Esther and the King*  
r: Raoul Walsh  
f: Mario Bava

#### Kot direktor fotografije in korežiser

(pri nobenem od naštetih filmov Bava na špici kot  
korežiser ni naveden; angleški naslovi, navedeni ob  
italijanskih, so naslovi, pod katerimi so bili naštetih  
filmi predvajani v ameriških kinematografih):

1956 *I vampiri*  
r: Riccardo Freda  
kr, f, pu: Mario Bava  
i: Gianna Maria Canale, Carlo D'Angelo, Dario  
Michaelis, Wandisa Guida, Renato Tontini  
Zdravnik uporablja kri mladih deklet, da bi  
podaljšal življenje ostarele vojvodinje.

1959 *La battaglia di Maratona / The Giant of  
Marathon* (USA)  
r: Jacques Tourneur  
kr: Bruno Vailati, Mario Bava  
f: Mario Bava  
i: Steve Reeves, Myléne Demongeot, Sergio  
Fantoni, Alberto Lupo, Daniele Vargas  
V stari Grčiji se Filipid, zmagovalc v pentatlonu  
na olimpijskih igrah, odpravi v boj proti  
perzijskemu kralju Dariju.

1959 *Ercole e la regina di Lidia / Hercules  
Unchained* (USA)  
r: Pietro Francisci  
kr, f, pu: Mario Bava  
i: Steve Reeves, Sylvia Koscina, Sylvia Lopez,  
Patrizia della Rovere, Primo Carnera  
Med potovanjem proti Tebam Herakles pade v  
kremlje lidijske kraljice.

1959 *Caltiki, il mostro immortale / Caltiki, the  
Immortal Monster* (USA)  
r: Robert Hampton (Riccardo Freda)  
kr\*, f, pu: Mario Bava  
i: John Merivale, Didi Sullivan (Didi Perego),  
Gerard Herter, Daniella Rocca, Gay Pearl  
Radioaktivni meteorit na poti proti Zemlji sproži

rast primitivnega, ljudožerskega organizma.  
(\*na špici je kot režiser naveden Freda, vendar je  
dejansko film v celoti režiral Bava)

1968 *Le avventure di Ulisse / L'Odissea*  
(TV nadaljevanka, v distribuciji tudi kot  
celovečerni film)  
r: Franco Rossi  
kr: Mario Bava (4. epizoda - Polifem), Piero  
Schivazappa  
i: Bekim Fehmiu, Iréne Papas, Renaud Verley,  
Marina Berti, Scilla Gabel  
Odisejeve pustolovščine na njegovi poti domov po  
končani trojanski vojni.

#### Kot režiser in direktor fotografije:

1960 *La Maschera del Demonio / Black Sunday*  
(USA)  
r, ksc, f, ksg: Mario Bava  
i: Barbara Steele, John Richardson, Andrea  
Checchi, Ivo Garrani, Arturo Dominici  
Čarovnica in njen ljubimec, ki sta bila usmrčena  
pred dvesto leti, sta ponovno obujena v življenje.

1961 *Ercole al centro della terra / Hercules In the  
Haunted World* (USA) / *Hercules at the Center of  
the Earth* (USA)  
r, ksc, f: Mario Bava  
i: Reg Park, Leonora Ruffo, Christopher Lee,  
Giorgio Ardisson, Franco Giacobini  
Da bi dosegel ozdravljenje svoje zaročenke, se  
mora Herakles spustiti v pekel in tam najti sveti  
kamen.

1961 *Gli invasori / La Ru, e des Vikings / Erik the  
Conqueror* (USA) / *Fury of the Vikings* (USA)  
r, ksc, f: Mario Bava  
i: Cameron Mitchell, Giorgio Ardisson, Françoise  
Christophe, Andrea Checchi, Folco Lulli  
Medtem ko poteka boj med škotskim in vikinjskim  
kraljem, se dva brata borita z izdajalcem, ki ju je  
naščeval enega proti drugemu in ki je umoril  
njunega očeta.

1962 *La ragazza che sapeva troppo / L'Incubo /  
The Evil Eye* (USA)  
r, ksc, f: Mario Bava  
i: Leticia Roman, John Saxon, Valentina Cortese,  
Dante Di Paolo, Robert Buchanan  
Mlada ameriška turistka, ki je bila priča umoru na  
rimskih ulicah, raziskuje ta zločin.

1969 *Il rosso segno della follia / Una haca para la  
luna de miel / A Hatchet for a Honeymoon* (USA)  
r, ksc, kf: Mario Bava  
i: Stephen Forsyth, Laura Betti, Femi Benussi, Alan  
Collins (Luciano Pigozzi), Dagmar Lassander  
O možu, ki se ne more upreti morilskemu nagonu,  
ko ima opravka z mladimi dekleti, oblečenimi v  
poročno obleko.

1971 *Ecologia del delitto / L'Antefatto / Twitch  
of the Death Nerve* (USA) / *A Bay of Blood* (USA)  
r, ksc, f: Mario Bava  
i: Claudine Auger, Luigi Pistilli, Laura Betti, Isa  
Miranda, Brigitte Skay  
Na posestvu stare, bolehne grofice se dogajajo  
srhljivi umori.

#### Kot režiser:

1961 *Le meraviglie di Aladino / Les Mille et une  
nuits / The Wonders of Aladdin* (USA)  
r: Mario Bava  
i: Donald O'Connor, No%alle Adam, Vittorio de  
Sica, Aldo Fabrizi, Michèle Mercier  
Zgodba o Aladinu in njegovi čudežni svetilki.

1963 *La frusta e il corpo / Le Corps et le fouet /  
What? (USA) / Night Is the Phantom* (USA)  
r: John M. Old (Mario Bava)  
i: Daliah Lavi, Christopher Lee, Tony Kendall  
(Luciano Stella), Isli Oberon (Ida Galli), Harriet  
White Medin  
Baron Kurt Menliff se po dolgotrajnem izgnanstvu  
vrne v svoje domovanje na obali Baltskega morja.

Po njegovem prihodu družinski grad prevzame  
vzdušje strahu in groze.

1963 **I tre volti della paura / Les trois Visages de la peur / Black Sabbath** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Boris Karloff, Suzy Anderson, Mark Damon, Michèle Mercier, Jacqueline Pierreux  
Film-omnibus. 1. epizoda (Telefon): Mlado žensko vznemirjajo grozeči telefonski klici. 2. epizoda (Vurdalaki): Zgodba o vampirjih na slovanskem podežlju. 3. epizoda (Kaplja vode): Kraja prstana privede do nepredvidljivih posledic.

1964 **Sei donne per l'assassino / Six Femmes pour l'assassin / Blutige Seide / Blood & Black Lace** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Eva Bartok, Cameron Mitchell, Thomas Reiner, Arianna Gorini (Diana Korner), Mary Arden  
V Rimu se vrstijo umori manekenk, ki sodelujejo s prestižno modno hišo.

1965 **La strada per Fort Alamo / Arizona Bill**

r: John Old (Mario Bava)

i: Ken Clark, Jany Clair, Michel Lemoine, Andreina Paul, Kirk Bert  
Arizona Bill in njegov zvesti prijatelj Slim zasledujeta svoje nekdanje družabnike, ki so si prilastili nekaj sto tisoč dolarjev.

1965 **Ringo del Nebraska / Nebraska il pistolero**

r, ksc: Antonio Roman (Mario Bava)

i: Ken Clark, Yvonne Bastien, Charles K. Lawrence (Livio Lorenzon), Piero Lulli, Red Ross (Renato Rossini)

Marty in njegova žena najameta Ringa, da bi ju zaščitil pred zlobnim Billom Carterjem, ki ustrahuje mestece Bandera.

1965 **Terrore nello spazio / Demon Planet / Planet of the Vampires / Terror en el espacio**

r, ksc: Mario Bava

i: Barry Sullivan, Norma Bengell, Angel Aranda, Evi Marandi, Fernando Villena  
Vesoljski ladji Argos in Galyot podležeta skrivnostni sili, ki ju pritegne na planet Aurora.

1966 **Operazione paura / Curse of the Dead** (USA) / **Kill Baby Kill** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Valeria Valeri, Erika Blanc, Giacomo Rossi Stuart, Fabienne Dali, Giana Vivaldi (Giovanna Galletti)

V odmaknjeni vasici Karmingenu se odvijajo nenavadni dogodki.

1966 **I Coltelli del vendicatore / Raffica di coltelli / Knives of the Avenger** (USA)

r, ksc: John Old (Mario Bava)

i: Cameron Mitchell, Frank Ross (Fausto Tozzi), Louis Polle (Luciano Polletin), Elisa Mitchell (Elissa Pichelli), Jack Stuart (Giacomo Rossi)  
V Skandinaviji v 8. stoletju se Rurik maščuje zlikovcu Aghenu, ki je umoril njegovo ženo in otroka.

1966 **Le spie vengono dal semifreddo / I due mafiosi dell'FBI / Dr Goldfoot and the Girl Bombs**

r: Mario Bava

i: Vincent Price, Fabian, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Antonelli  
Dr. Goldfoot, ki ga podpira komunistična Kitajska, si prizadeva sprožiti vojno med ZDA in Sovjetsko zvezo.

1968 **Diabolik / Danger, Diabolik!**

r, ksc: Mario Bava

i: John Phillip Law, Marisa Mell, Michel Piccoli, Adolfo Celli, Claudio Gora  
Dogodivščine Diabolika, neulovljivega kriminalca, junaka istoimenske italijanske stripovske serije.

1969 **Roy Colt e Winchester Jack**

r: Mario Bava

i: Brett Halsey, Charles Southwood, Marilu Tolo, Teodoro Corra, Lee Burton (Guido Lollobrigida)  
Roy Colt zapusti svojega prijatelja Winchester Blacka in njuno tolpo, da bi zaživel pošteno življenje. Vendar pa svoji preteklosti ne more uiti.

1969 **Quante volte... quella notte / Una notte fatta di bugie / Four Times That Night** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Daniela Giordano, Pascale Petit, Brett Halsey, Dick Randall, Brigitte Skay  
Potem ko je noč preživela z nekim playboyem, se Tina vrne domov, z razmazano šminko in raztrgano obleko. Kaj se je zgodilo?

1970 **Cinque bambole per la luna d'agosto / Five Dolls for an August Moon** (USA)

r, m\*: Mario Bava

i: William Berger, Ira von Furstenberg, Edwige Fenech, Helena Roné, Edith Meloni  
Na osamljenem otočku nekdo enega za drugim mori povabljenca Georgea Starka.  
(\* Bava je avtor montaže, na špici pa ni naveden)

1972 **Gli orrori del castello di Norimberga / Chambers of Tortures** (USA) / **The Thirst of Baron Blood** (USA) / **Baron Blood** (USA)

r: Mario Bava

i: Joseph Cotten, Elke Sommer, Antonio Cantafora, Massimo Girotti, Alan Collins (Luciano Pigozzi)

V domovanju svojih prednikov mlad par izgovori inkantacijo, ki Otta von Kleista, imenovanega "Krvavi baron", ponovno obudi v življenje.

1972 **Lisa e il diavolo / El Diablo se lleva los muertos / Lisa and the Devil** (USA)

r, ksc: Mario Bava

i: Telly Savalas, Elke Sommer, Sylva Koscina, Alida Valli, Alessio Orano

Lisa, mlado dekle, se znajde v nenavadni palači, potem ko zaide v blodnjaku ulic starega mesta.

1974 **Cani arrabbiati / L'uomo e il bambino**

r: Mario Bava

i: Riccardo Cucciolla, Lea Lander, Don Backy (Aldo Caponi), George Eastman (Luigi Montefiori), Maurice Poli

Kriminalka o treh razbojnikih, ki zajamejo talko, posneta po kratki zgodbi Ellery Queen. Filma Bava ni dokončal.

1975 **La casa dell'esorcismo / The House of Exorcism** (USA)

r: Mickey Lion (Alfred Leone + Mario Bava)

i: Telly Savalas, Elke Sommer, Sylva Koscina, Alida Valli, Alessio Orano

Duhovnik opravi eksorcizem nad Liso, ki je žrtev procesa podvajanja osebnosti. Dejansko gre za film Lisa e il diavolo, ki mu je bilo dodanih nekaj sekvenc.

1977 **Shock (Transfert Suspence Hypnos) / Beyond the Door II** (USA)

r: Mario Bava

i: Daria Nicolodi, John Steiner, David Collin Jr., Ivan Rassimov, Nicola Salerno

Sedem let po samomoru svojega moža se Dora, ki se čez čas ponovno poroči, z drugim možem in sinom preseli v hišo, kjer si je njen prvi soprog vzel življenje. Po njihovem prihodu se začnejo vrstiti nerazložljivi dogodki.

1978 **La Venere d'Ille**

r: Mario Bava, Lamberto Bava

i: Daria Nicolodi, Fausto Di Bella, Mario Maranzana, Marc Porel, Adriana Innocenti  
Vznemirljiva pripoved o kipu Venere, ki oživi.

**Kot avtor posebnih učinkov:**

1976 **Moses**

r: Gianfranco de Bosio

pu: Mario Bava

(TV nadaljevanka, v distribuciji tudi kot celovečerni film)

1979 **Inferno**

r: Dario Argento

pu: Mario Bava

**Kot producent:**

1960 **Seddok (L'erede di Satana) / Atom Age**

Vampire (USA)

p: Mario Bava

r: Anton Giulio Majano

**Legenda:**

p: producent

r: režiser

kr: korežiser

sc: scenarist

ksc: koscenarist

f: direktor fotografije

kf: eden od dir. fotografije

pu: avtor posebnih učinkov

sg: scenograf

ksg: koscenograf

m: montaža

ii: igralci

# okus iran

5. – 23. maj

kinoteka



## abbas kiarostami

zgodnja dela

retrospektiva velike  
irske kinematografije

Retrospektivo je pripravila Slovenska kinoteka v  
sodelovanju z Cineteca del comune di Bologna, FICC  
iz Rima in Farabi Cinema Foundation iz Teherana.

**kino**  
**teka**

slovenska kinoteka

miklošičeva 28  
ljubljana  
tel. 311 391



**socializacija bika?**, režija zvonko čoh & milan erič



v naslednji številki:  
**festival caracas '98**  
**zgodovina dokumentarnega filma**  
**intervju atom egoyan**  
**okus irana**